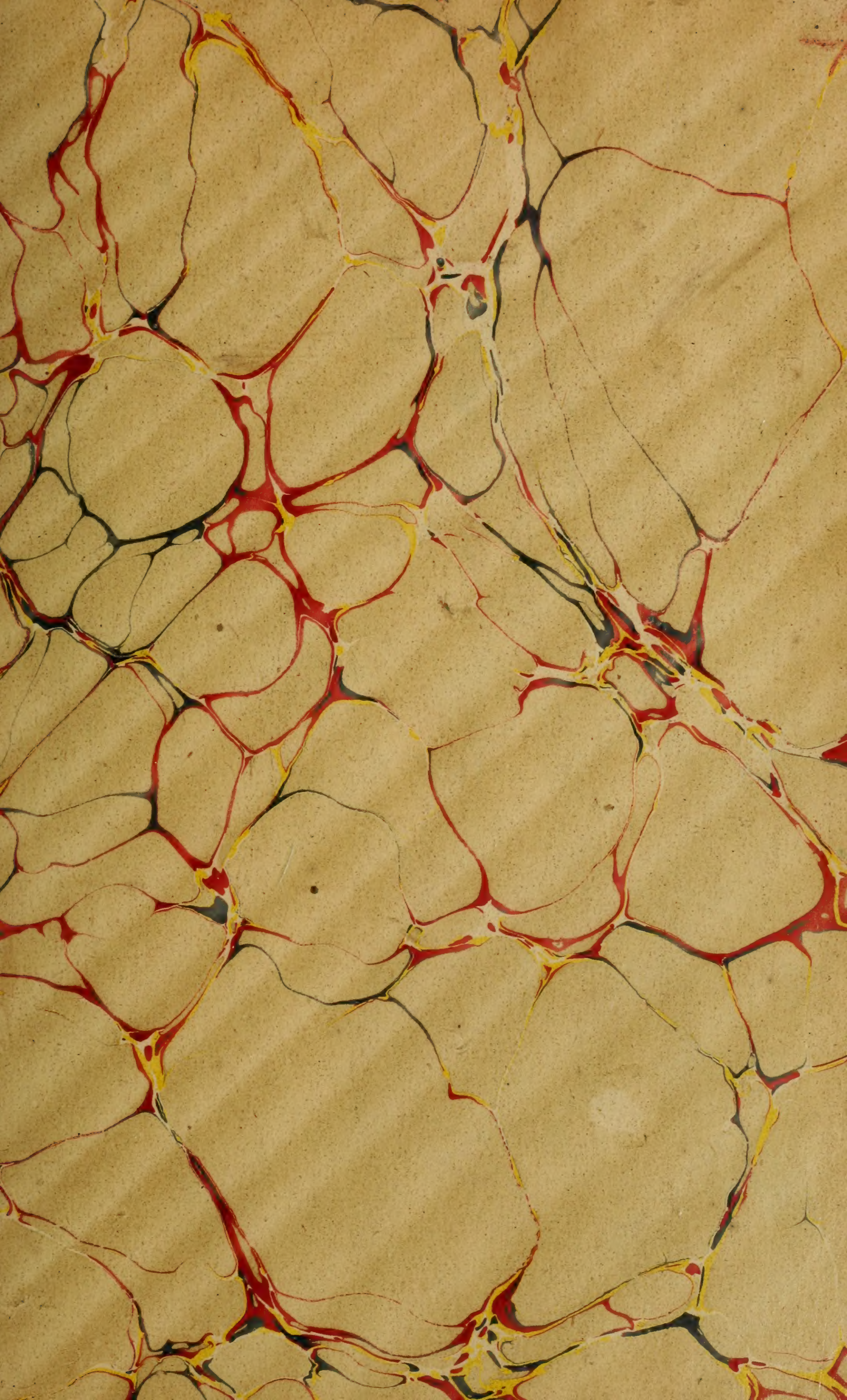
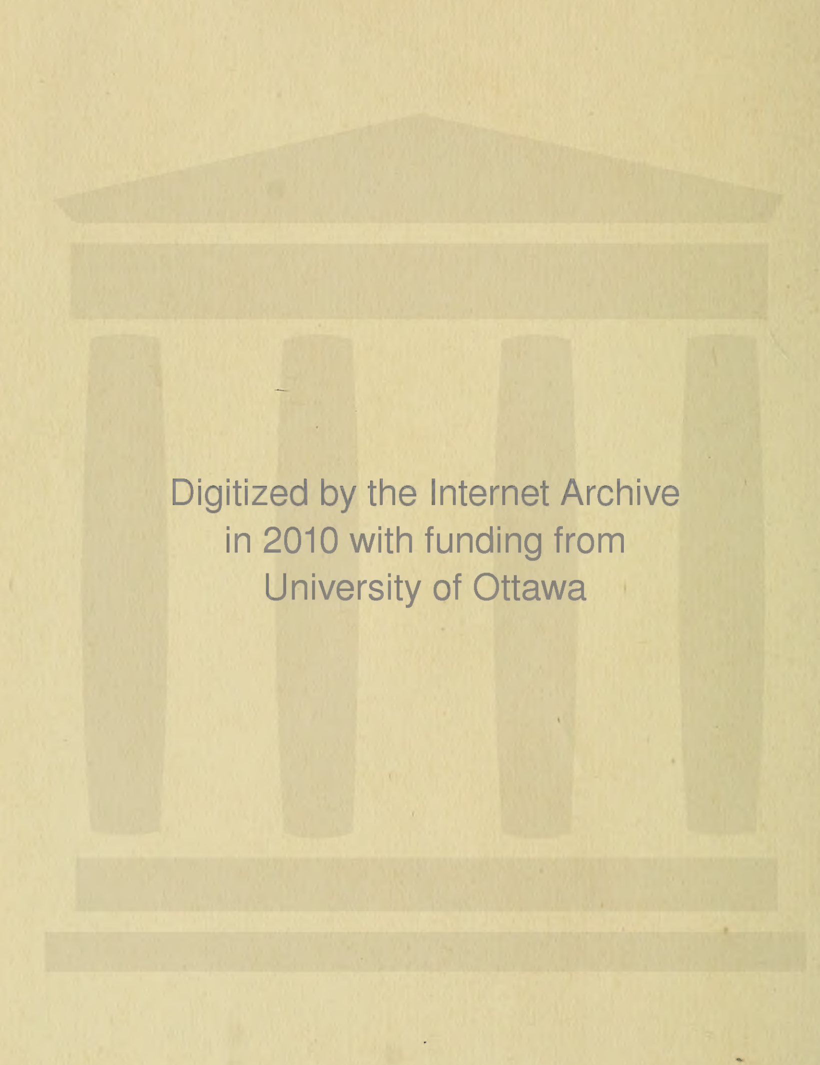
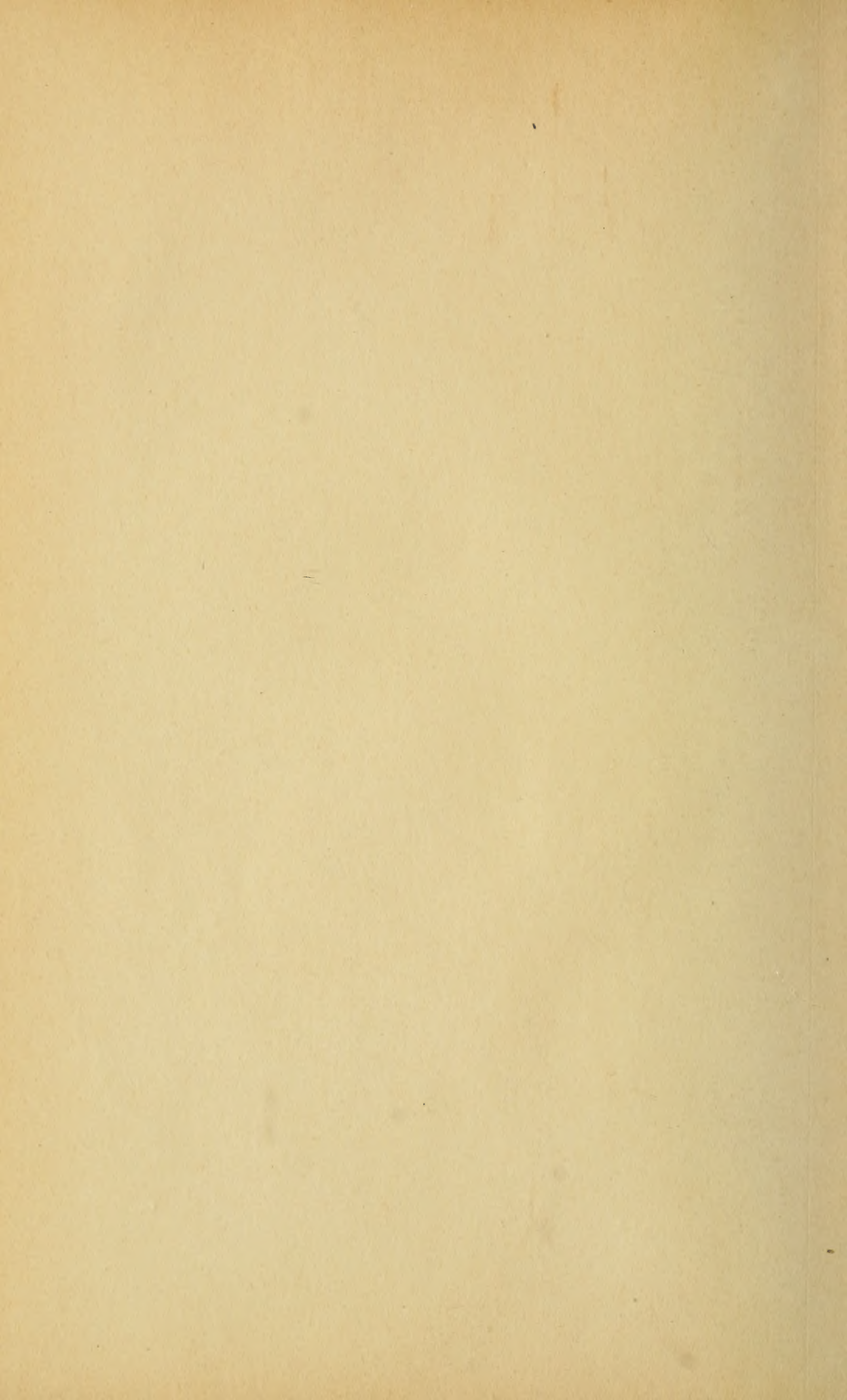


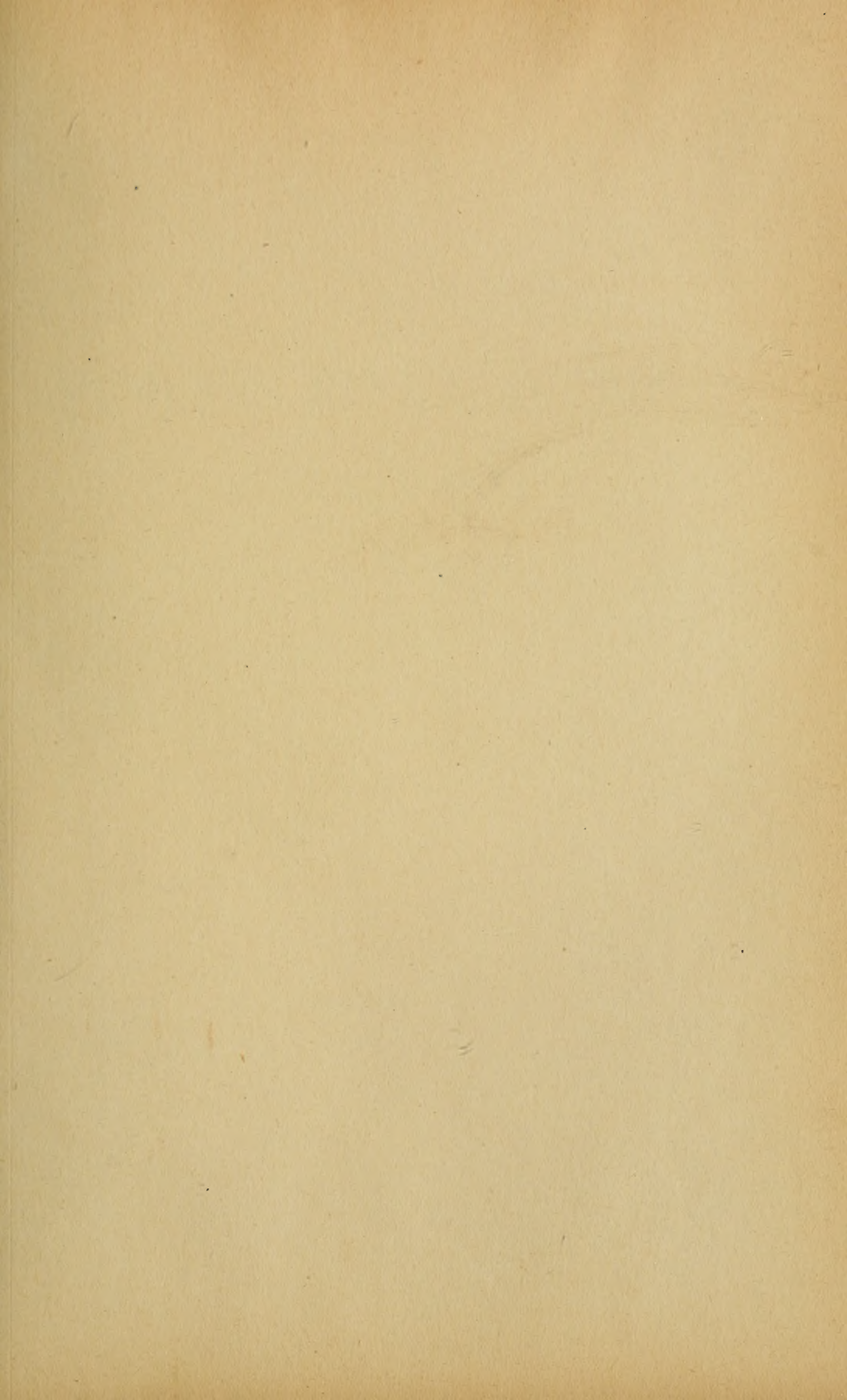
3 1761 07330189 7

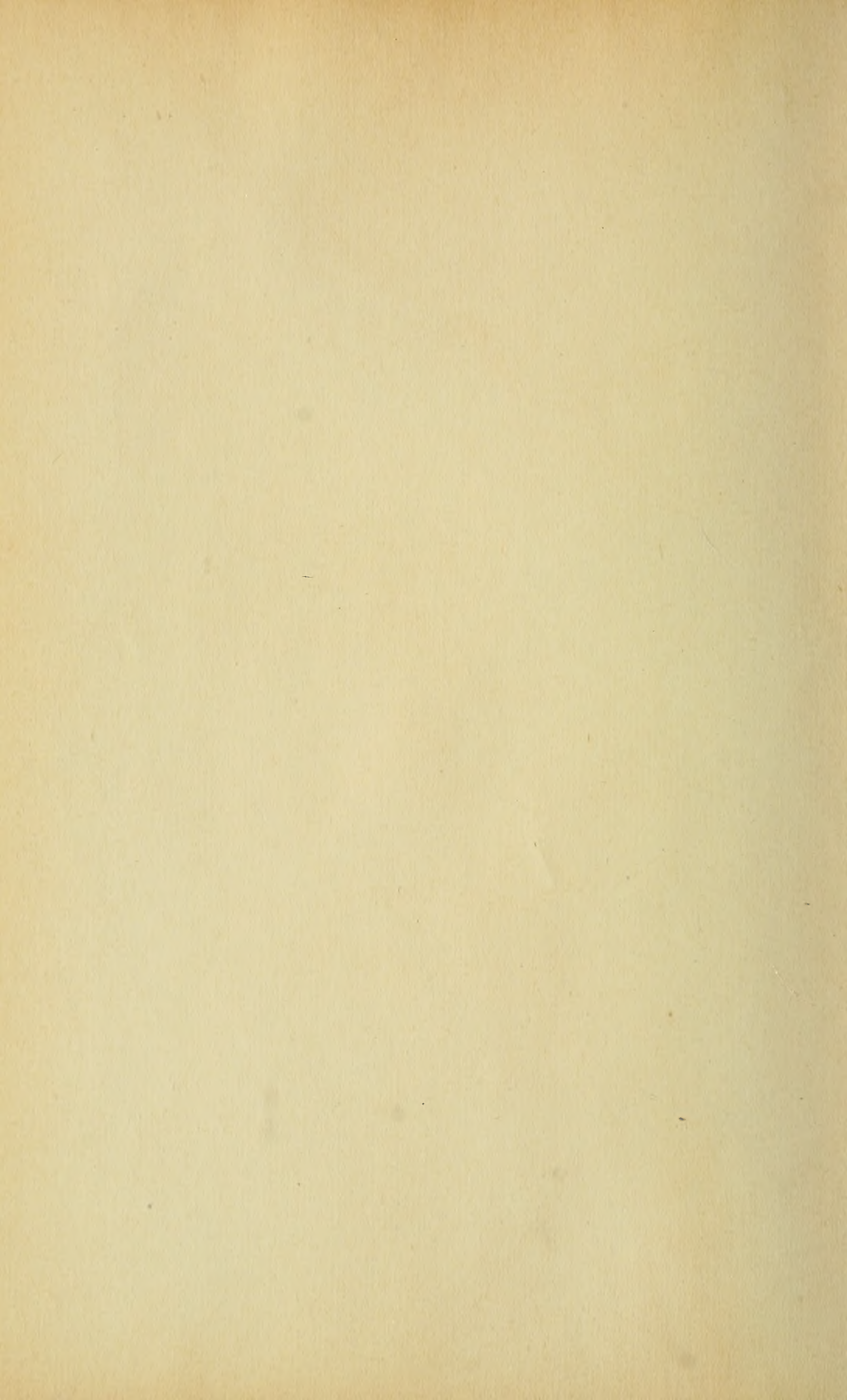

EX-LIBRIS - CH. GIRAVLT
ARCHITECTE
MEMBRE DE L'INSTITVT
EXPOSITION DE 1900 PETIT PALAIS

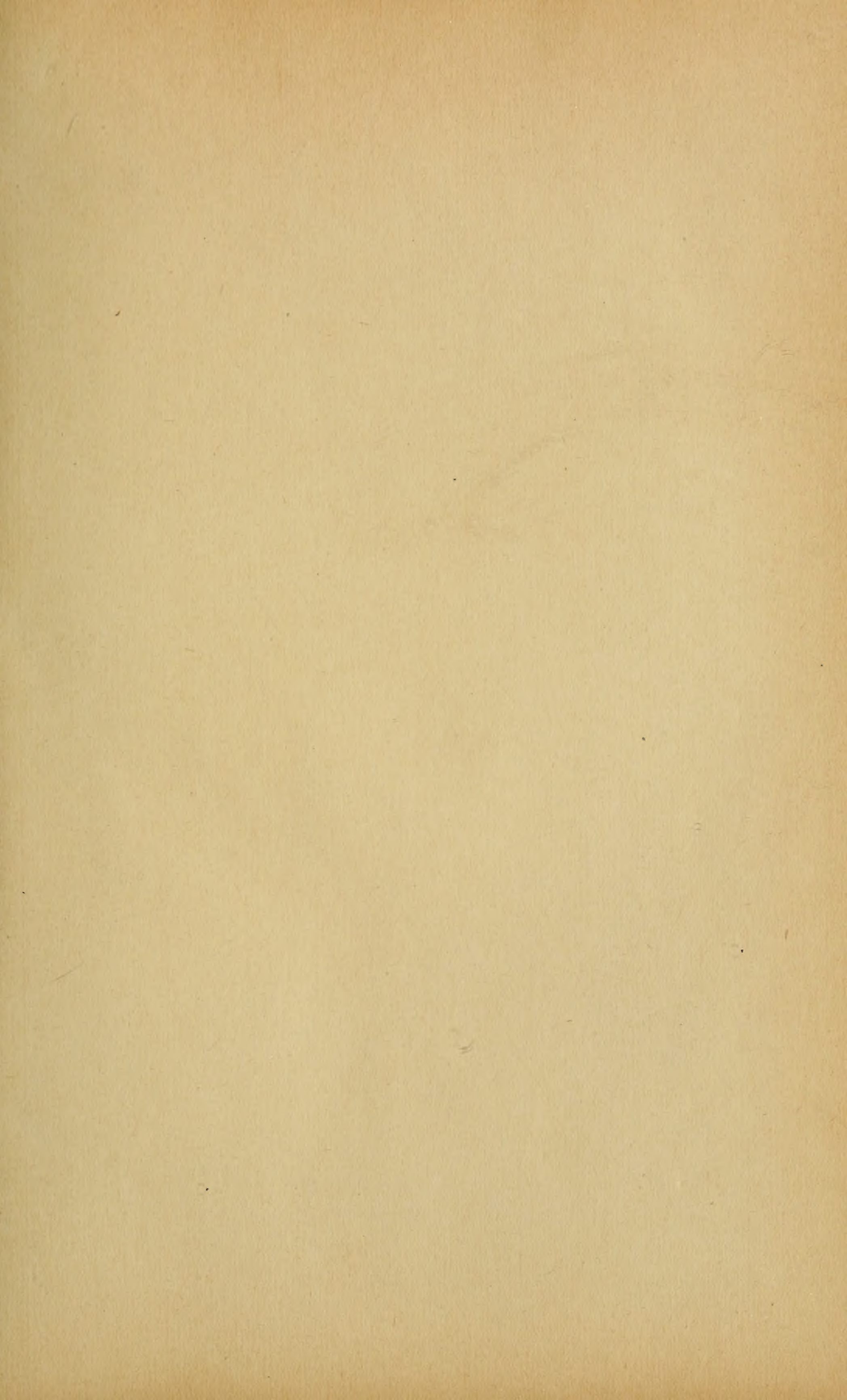


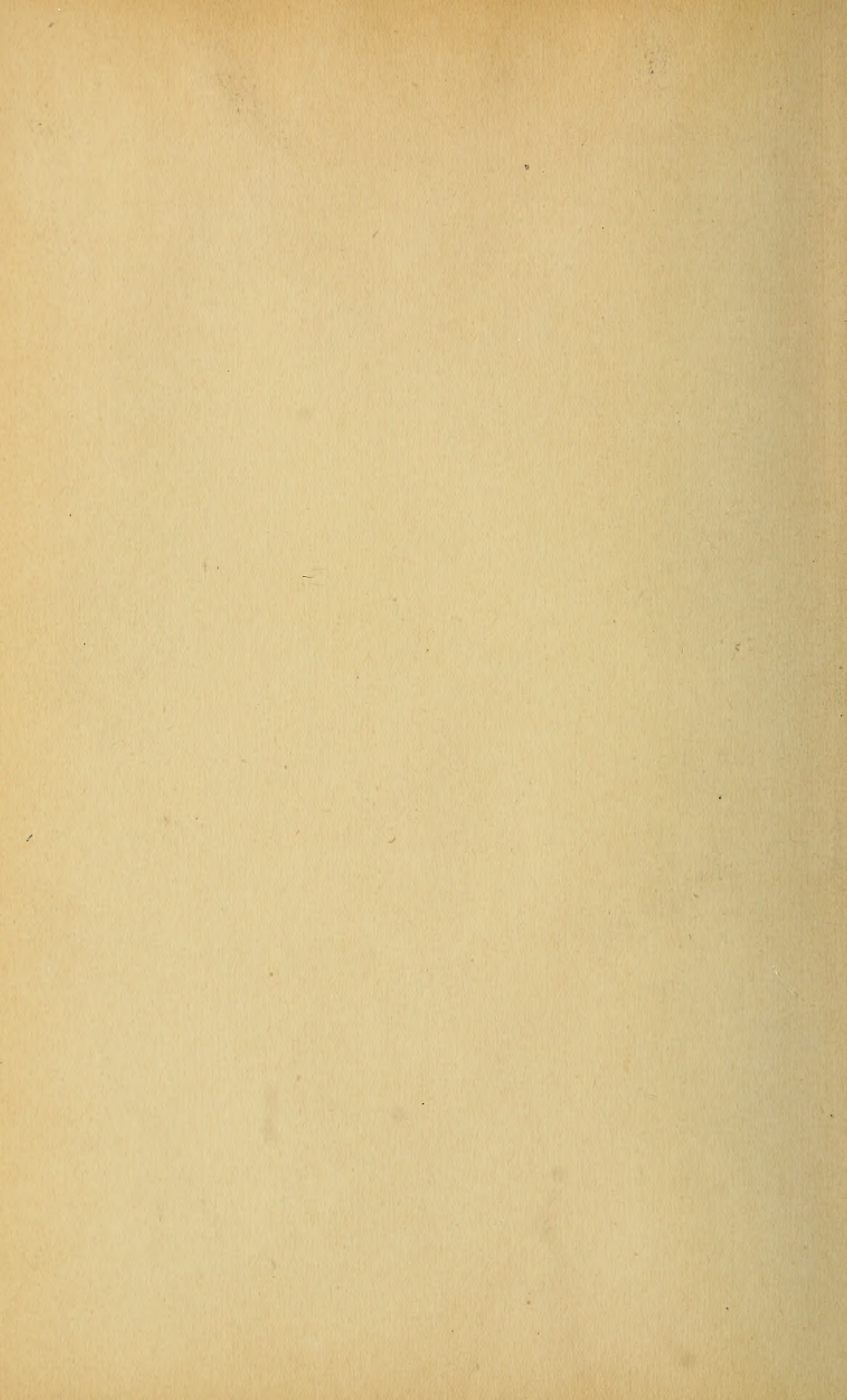












ALBERT SOUBIES

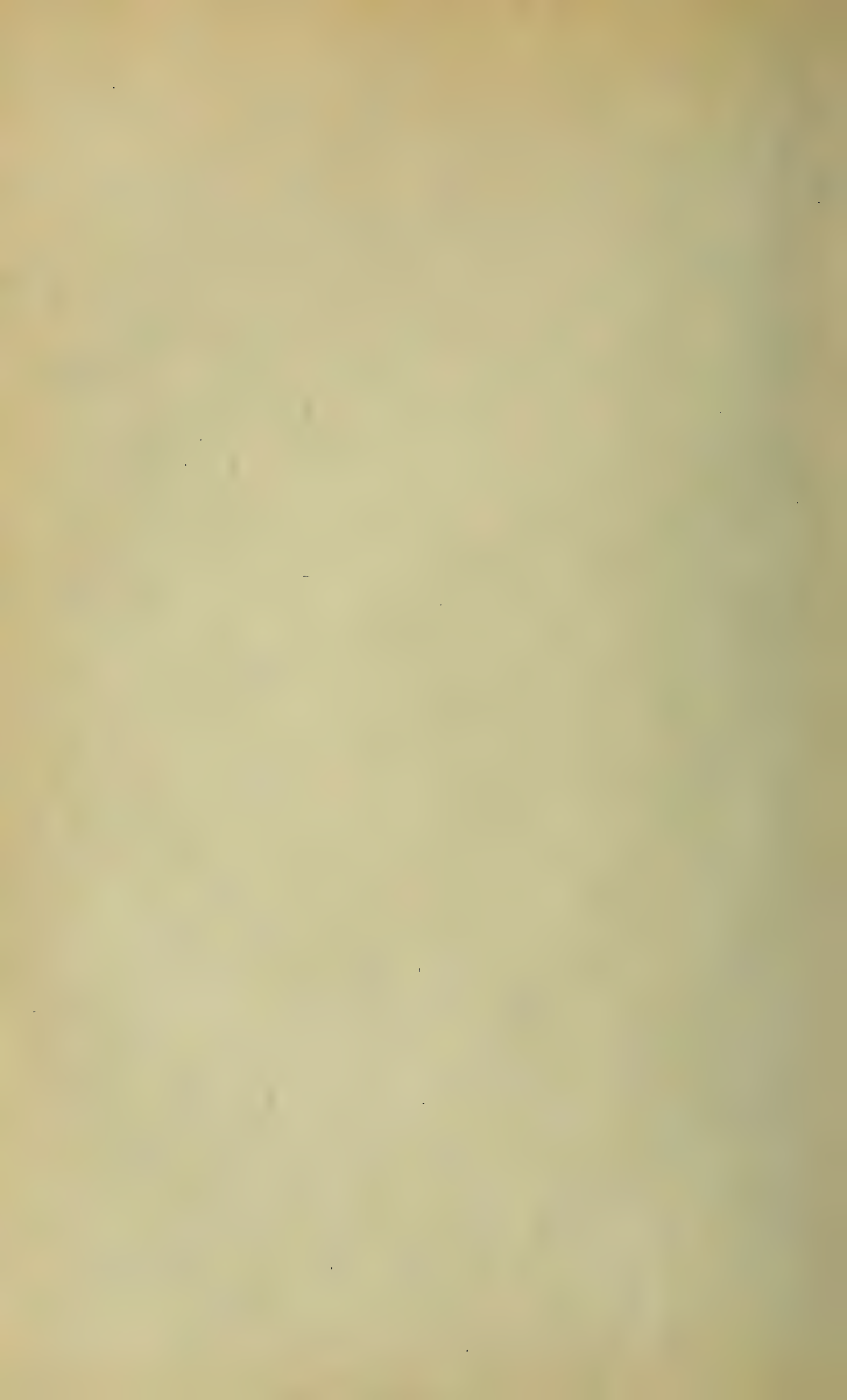
LES MEMBRES DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

DEPUIS LA FONDATION DE L'INSTITUT

PREMIÈRE SÉRIE

1795-1816

PARIS
ERNEST FLAMMARION, ÉDITEUR
RUE RACINE, 26, PRÈS L'ODÉON



LES
MEMBRES DE L'ACADÉMIE
DES BEAUX-ARTS



ALBERT SOUBIES

LES MEMBRES DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

DEPUIS LA FONDATION DE L'INSTITUT

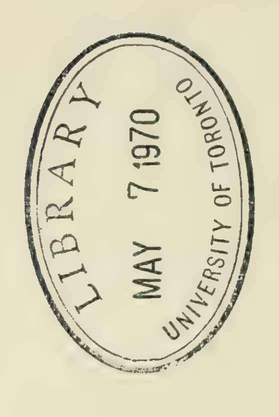
PREMIÈRE SÉRIE

1795-1816

PARIS

ERNEST FLAMMARION, ÉDITEUR

RUE RACINE, 26, PRÈS L'ODÉON


LIBRARY
MAY 7 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

PRÉFACE

Parmi les nombreux ouvrages du comte Henri Delaborde, figure celui qui est intitulé : l'Académie des Beaux-Arts depuis la fondation de l'Institut de France. *L'auteur, dans une série de neuf chapitres, y étudie les origines et les transformations successives de la classe qui est aujourd'hui la quatrième de l'Institut. Il donne aussi un aperçu de ce qu'a été, à divers égards, pendant environ un siècle (le volume porte la date de 1891), ce que l'on pourrait appeler l'œuvre* collective *de l'Académie des Beaux-Arts.*

Plus récemment, en 1895, M. le comte de Franqueville a publié un travail considérable sous ce titre : le Premier Siècle de l'Institut de France, *où, à la suite d'une introduction sur l'histoire et l'organisation, non*

plus seulement de la classe des Beaux-Arts, mais de l'Institut tout entier, sont rassemblées des notices individuelles *sur les académiciens titulaires et sur les membres libres (ainsi que sur les associés étrangers et les correspondants).*

Ces notices très brèves ne sont d'ailleurs constituées que par une simple énumération de dates et d'ouvrages.

Pour notre part, nous nous proposons en quelque sorte de compléter ces deux excellents livres. Sans revenir sur l'œuvre « collective » de l'Académie des Beaux-Arts, définitivement exposée par le comte Delaborde, et, d'un autre côté, sans nous en tenir, en ce qui concerne les différents membres de cette Académie, à une simple nomenclature comme celles de M. le comte de Franqueville, nous voudrions, — en dehors de toute préférence de genre, de doctrine ou d'écoles, — raconter sommairement l'histoire des hommes éminents qui, comme artistes, ont fait ou font partie de l'Institut. Peintres, sculpteurs, architectes, graveurs, musiciens, sans oublier les secrétaires perpétuels et les membres libres, nous les ferons tous défiler devant le lecteur, en nous efforçant de rechercher, par le document authentique et l'anecdote pittoresque, ce que

l'existence et la carrière de chacun d'eux peuvent offrir de saillant et de caractéristique.

Il ne s'agissait point pour nous, on le comprendra sans peine, de porter sur tant d'artistes divers un jugement personnel, mais plutôt de faire connaître ce que furent, sur eux, les jugements des contemporains, l'impression que produisirent leurs œuvres, et, dans l'évolution des théories et des goûts, la façon dont elles furent tour à tour appréciées. A nulle autre tâche, en somme, plus qu'à la nôtre, ne s'appliquerait avec justesse la vieille phrase latine : Scribitur ad narrandum, non ad probandum.

Notre travail remonte, comme son titre même l'indique, à l'année 1795, date de la fondation de l'Institut. On sait qu'en 1792 un décret avait interdit aux anciennes Académies de procéder à des élections nouvelles, et qu'en 1793 une loi, sur le rapport de l'abbé Grégoire, avait prononcé la suppression de ces diverses associations. A la vérité, le Comité de l'Instruction publique avait présenté à la Convention un décret qui « *posait le principe d'une future résurrection des sociétés savantes* ». *Mais ce projet, alors, fut ajourné. Ce fut seulement en 1795 que la Convention créa l'Institut. Nous devons faire observer que l'organisa-*

tion tout d'abord adoptée a subi certaines modifications, en 1803, puis en 1815, en 1816, et enfin en 1832. Le détail de ces divers changements se trouve très nettement expliqué dans l'ouvrage, auquel nous avons fait ci-dessus allusion, de M. le comte de Franqueville.

Nous nous bornerons, quant à nous, à résumer ce qui a trait spécialement à l'Académie des Beaux-Arts.

Dans l'organisation primitive, « les beaux-arts avaient été confondus, dans la troisième *classe, avec la littérature et l'érudition ». On leur avait alors attribué vingt-quatre fauteuils, également répartis entre quatre sections :* Peinture, Sculpture, Architecture, Musique et Déclamation.

En 1803, les littérateurs furent séparés des artistes. Ceux-ci formèrent une quatrième *classe, qui fut divisée en cinq sections : celle de Peinture eut dix fauteuils; il y en eut six pour chacune de celles de Sculpture et d'Architecture. On renonça à faire une place aux acteurs, et, par suite, la section de « Musique et Déclamation » ne fut plus désormais que la section de Musique, avec trois fauteuils. Le même nombre de sièges fut attribué à une section*

nouvelle, celle de Gravure. La classe fut enfin complétée par un secrétaire perpétuel, pris en dehors des sections.

En 1816, une ordonnance royale, dans laquelle étaient reproduites en partie les dispositions d'un décret rendu en 1815 pendant les Cent Jours (et dont les événements qui suivirent avaient alors empêché la pleine réalisation), reconstitua la quatrième classe, en lui donnant le nom qu'elle a conservé depuis, celui d'Académie des Beaux-Arts. Le nombre des membres titulaires était élevé de vingt-neuf à quarante et un. La même ordonnance donnait quatorze fauteuils à la section de Peinture, huit à celles de Sculpture et d'Architecture, quatre à celle de Gravure. Conformément au décret préparé en 1815, la section de Composition eut six fauteuils. Le décret de 1815 instituait une section d'Histoire et Théorie des Beaux-Arts; elle ne fut pas maintenue, mais, selon la remarque de M. de Franqueville, elle se trouva « remplacée, en grande partie, par la création de dix sièges de membres libres ».

Nous parlions tout à l'heure de la modification apportée, en 1832, à la constitution de l'Institut. Cette modification, qui ne touche en rien à l'Académie des

Beaux-Arts, consista dans la création, sur le rapport de M. Guizot, d'une cinquième classe, qui, sous le titre d'Académie des Sciences Morales et Politiques, rétablissait la deuxième classe primitive, supprimée en 1803.

En ce qui concerne l'Académie des Beaux-Arts, on peut voir, par ce qui précède, qu'elle a, depuis son origine, porté différents noms, et qu'elle n'a pas toujours présenté le même nombre de membres, soit dans son ensemble, soit dans chacune de ses sections. Rien ne s'oppose néanmoins à ce que, sans s'arrêter à des difficultés peu importantes, on dresse, depuis l'origine, une liste générale des membres titulaires; c'est ce qu'a fait M. de Franqueville, dont nous adoptons les idées sur ce point et qui a composé cette liste, suivie par nous, en y comprenant : 1° les membres de la « Classe de Littérature et Beaux-Arts » ayant, entre 1795 et 1803, occupé les fauteuils des quatre sections de Peinture, Sculpture, Architecture, Musique et Déclamation; — 2° les membres qui ont siégé, entre 1803 et 1816, dans la « Classe des Beaux-Arts »; — 3° les membres ayant fait partie, depuis 1816, de l' « Académie des Beaux-Arts ».

Il y faut joindre, à partir de 1816, les membres libres.

Nous n'avons pas à insister sur ce que, conçu d'après un tel plan, ce livre, où, pour la première fois, croyons-nous, une place égale est faite à tous *les arts, peut offrir à certains égards de véritablement nouveau. Nous l'avons écrit avec conscience. Puisse le public lui réserver l'accueil favorable qu'il a fait à nos précédents travaux.*



LES
MEMBRES DE L'ACADÉMIE
DES BEAUX-ARTS

CHAPITRE PREMIER

I

PEINTRES : VIEN (1716-1809). — VINCENT (1747-1816). — REGNAULT (1754-1829). — TAUNAY (1755-1830). — VAN SPAENDONCK (1746-1822). — DAVID (1748-1825).

Au moment où fut constitué l'Institut, il se trouva que trois des artistes formant, dans la classe de Littérature et Beaux-Arts, la section de Peinture, et nés tous les trois vers la même date, aux environs de 1750, étaient les anciens élèves d'un de leurs collègues, Vien, plus âgé qu'eux d'une trentaine d'années, et qui, parvenu alors au déclin de son existence presque séculaire, était entouré d'une considération, on pourrait dire d'une vénération exceptionnelle.

Vien devait disparaître en 1809. Il appartient donc

presque complètement, sinon par son influence, au moins par sa carrière, au siècle précédent. A l'instant où commence notre travail, — instant où, dit-on, les modes féminines avaient été impressionnées par les ajustements et arrangements contenus dans les trente-sept dessins composant sa suite connue sous le nom de *Bonheur de la Vie*, — on l'appelait familièrement « le Nestor » de la Peinture. Ce nom lui fut appliqué, pour ainsi dire officiellement, dans une épître académique à lui dédiée, et lue par « le citoyen Ducis » à l'une des réunions de l'Institut. En ces vers Vien, comblé d'éloges, est présenté comme « l'heureux restaurateur » de l'école française. C'est avec une sorte d'émotion que son confrère l'interpelle en ces termes :

> Toi qu'en s'attendrissant l'œil du public contemple,
> Avec ce doux respect qui suit les cheveux blancs
> Quand la vertu s'unit à l'éclat des talents,

et il conclut en lui déclarant qu'il « s'avance vivant dans la postérité ».

Le rôle artistique du peintre est d'ailleurs, dans ce morceau de poésie quelque peu prosaïque, résumé et défini avec assez de justesse et de bonheur.

Vien devait, bientôt après, faire, l'un des premiers, partie du Sénat conservateur, où, avec ses quatre-vingt-trois ans, il fut tout d'abord le doyen d'âge. L'élection du cardinal Du Bellay, archevêque de Paris, son aîné, modifia cette situation. Vien, l'abordant un jour au sortir de la séance : « Monseigneur, lui dit-il, j'ai à me plaindre de

vous. — En quoi? répondit le prélat. — Vous m'avez fait perdre mon titre de doyen du Sénat. — Eh bien! reprit le cardinal, vous êtes homme d'honneur, venez dîner chez moi, et nous viderons la querelle. »

Sa nomination lui avait été annoncée par Chaptal, qui y mit, dit-on, des ménagements, pour tempérer l'émotion probable d'une trop vive surprise. La qualité de sénateur, dont il aimait à se parer, mettait chez Vien une sorte d'inoffensive et très pardonnable vanité de vieillard. On conte qu'intentionnellement, quand il avait à rendre visite à une dame, il choisissait l'heure des séances, pour avoir l'occasion, en sa galanterie un peu surannée, de tirer sa montre, au moment voulu, et de dire : « Vous me faites, Madame, tout oublier, même l'heure du Sénat ».

Cet homme de talent et cet excellent homme, affable, bienveillant, dont, lorsque la mort vint l'atteindre, on porta la dépouille au Panthéon, avait obtenu, jadis, les éloges enviables de Diderot, qui, dans un de ses *Salons*, le célèbre en ces termes : « Vien est large, sage comme le Dominiquin; de belles têtes, un dessin correct, de beaux pieds, de belles mains, des draperies bien jetées, des expressions simples et naturelles; rien de tourmenté, rien de recherché, ni dans les détails, ni dans l'ordonnance. C'est le plus beau repos. Il tient à la fois du Dominiquin et de Lesueur.... »

Ce maître « sage », selon la très juste expression de Diderot, avait toujours été fort laborieux, et ne vivait guère que pour le travail, — qu'il aimait pour lui-même,

et avec désintéressement, car toujours il ignora ou dédaigna l'art de se faire payer cher, et l'on cite la commande qu'il accepta des capucins de Tarascon, six tableaux de dix pieds, représentant la Vie de sainte Marthe, moyennant vingt-cinq louis, c'est-à-dire (le louis valait alors vingt-quatre livres) cent francs la pièce.

Lui-même a gaiement raconté comment se fit cette commande. « J'étais, dit-il, humblement à genoux aux pieds du Père Chérubin de Novis, définiteur général des capucins de France, et je lui rendais compte de quelques bagatelles qui ne devaient pas être graves, car il n'avait pas l'air d'y faire grande attention. Lorsque mon affaire fut terminée, il en commença une avec moi d'une autre espèce : « Il y a, me dit-il, six tableaux à faire de l'histoire de sainte « Marthe pour notre église de Tarascon. Mais nos bienfai« teurs ont si peu d'argent à donner que je n'ose vous « le dire. — Mais encore, mon père, combien ? — Cent « francs pour chaque. — Et de quelle grandeur ? — Dix « pieds de haut sur huit de large. — Vos bienfaiteurs ne « se ruineront pas ! Mais, mon père, la chose vous intéresse, « je les ferai. »

Se produisant, tout d'abord, à une époque assez troublée, à un moment où étaient généralement acceptées des vues esthétiques fort contestables, Vien s'était vu adresser le reproche bizarre de « n'être pas un maître, puisqu'il n'avait pas de manière ». Mais l'absence de manière, ou du moins du maniérisme, est parfois, précisément, ce qui constitue la marque d'un maître. Au fond, la « person-

nalité » de Vien, dans la facture, était réelle, et il était parfaitement fondé à répondre, comme il le fit, à Mme Geoffrin, venue pour lui demander *une tête dans le goût de Vanloo* : « Je regrette bien, Madame, que vous ayez pris la peine de monter si haut (il occupait le logement le plus élevé du Louvre), car M. Vanloo demeure au bas de la place ». Il ajoutait : « Changer aussi facilement! Non.... Si par suite je m'apercevais que pour ne pas vouloir imiter les autres je fusse privé d'ouvrage, j'irais ailleurs. L'univers est la patrie des arts;... il me faut si peu pour vivre que je trouverai partout assez pour moi. » Et s'impatientant de l'insistance de son interlocutrice, il finit par lui dire assez rudement : « J'en suis fâché, Madame, mais je ne sais faire que du Vien ».

C'est sur le même ton un peu brusque qu'à son arrivée à Paris, recommandé à un sous-fermier général, M. Morel, exigeant qu'il dînât tous les jours à sa table, il se contenta de répondre « qu'il n'était pas venu à Paris pour dîner en ville ».

Une des caractéristiques de Vien, c'est d'avoir constamment donné le conseil et l'exemple du travail d'après nature. Les artistes, ses contemporains, se plaisaient à peindre « de pratique », — *de chic*, selon la locution d'aujourd'hui, — de mémoire, ou, comme quelques-uns ne craignaient point de le dire, « de génie ». Boucher luimême avouait un jour à Joshua Reynolds que, dès longtemps, il ne prenait plus de modèles (ajoutons que, depuis Largillière, les draperies elles mêmes étaient souvent

exécutées « de recette » et non directement étudiées); telle était, à cet égard, l'illusion de Natoire, qu'il pouvait s'écrier : « Pourquoi donc peindre d'après nature? La belle difficulté, après tout, que de peindre un modèle et de le copier! » Les idées de Vien étaient, sur ce point, si différentes, que, promu professeur réputé, et maître de ceux qui devaient être un jour, à l'Institut, ses collègues (Vincent, Regnault et David), il avait dans son atelier, trois jours de la semaine, un modèle vivant, d'après lequel on dessinait du matin au soir. On s'y entretenait également beaucoup de l'art des Grecs, et là est le second caractère principal de l'effort de Vien, qui, dans ses deux séjours en Italie, d'abord comme élève, puis, en 1775, comme directeur de l'Académie de Rome, se préoccupa fort de l'antique, l'étudia en détail, tenta de substituer à la convention creuse la tradition vraie, celle qui est non un obstacle, mais une aide pour l'interprétation de la nature.

Cette habile direction de Vien à Rome est l'un de ses titres au respect de la postérité. Il réforma l'école, fit augmenter la pension des élèves, établit une exposition annuelle des ouvrages que les pensionnaires devaient envoyer à Paris. Ses services étaient appréciés en France, car, par une faveur insigne, un courrier du roi lui apporta le cordon de Saint-Michel, avec permission de le porter sans attendre la cérémonie du serment. Quant à la société romaine, elle avait complètement adopté l'artiste français, que les Académies de Saint-Luc et des Arcades s'agrégèrent, et que le

pape Pie VI ne manquait jamais d'accueillir avec la plus grande distinction.

Vien s'était marié, dès 1757, sous les auspices de M. de Caylus, avec Mlle Reboul, artiste de mérite, qui peignait habilement les oiseaux, les fleurs, les coquillages, et qui, l'année même de ce mariage, fut reçue de l'Académie. Attaché à son ménage, à son pays, à son école, Vien refusa les offres qu'à diverses reprises sa réputation européenne lui valut de la part de certains souverains étrangers: la tsarine Élisabeth, qui voulait l'attirer en Russie, le roi de Danemark lui proposant un traitement annuel de vingt-neuf mille livres s'il fixait sa résidence à Copenhague.

A ses débuts il avait dû faire preuve de volonté, car sa famille contraria sa vocation, cependant apparente, puisque, dès l'âge de cinq ans, il découpait des cartes « en arbres, en fleurs et autres objets d'imitation à sa portée », et que, peu de temps après, il réalisa avec succès un portrait de Louis XIV. « Son modèle fut un écu de six francs qu'on lui prêta pour quelques minutes, et d'après lequel il fit, en partie d'imitation et en partie de mémoire, un dessin d'une exactitude et d'une ressemblance étonnantes. » Mais, sans tenir compte de ses aptitudes, on le fit entrer chez un procureur, puis chez un ingénieur du cadastre. Attaché ensuite à une fabrique de faïence établie dans un faubourg de Montpellier, il y put faire quelques essais primitifs de peinture.

On doit noter en lui un sens prononcé de la décoration, dont, dans sa jeunesse, il donna deux fois la preuve : pre-

mièrement en dessinant le catafalque du duc du Maine, gouverneur de la province; — plus tard, lors de son séjour comme pensionnaire à Rome, en préparant une grande mascarade en l'honneur du cardinal de La Rochefoucauld, ambassadeur de France. « L'infatigable Vien, dit un historien de l'art, fut l'ordonnateur de la fête, dessina les costumes, les chars, les trompettes, les vases, tous les détails de la cérémonie, et les grava lui-même en une suite de trente-deux eaux-fortes, sous le titre de *Caravane du Sultan de la Mecque.* » Cette mascarade fut l'objet de l'admiration universelle; « le pape Benoît XIV voulut en être spectateur, et se cacha, pour la voir passer, derrière une jalousie. Enfin, le succès en fut si durable, que, vingt-sept ans après, le roi de Naples en donna une pareille dont les habillements, les emblèmes, les décors, furent calqués sur les estampes de Vien. » Et ce prince, en renouvelant la fête qui jadis avait causé « une espèce de délire de joie dans Rome », voulut y tenir lui-même le principal personnage. Une particularité qu'à propos de Vien l'on ne saurait omettre est celle qui est relative à ses essais de peinture à la cire. D'après divers passages des écrits de Pline, le comte de Caylus croyait avoir retrouvé l'encaustique des anciens; « il avait, dit Charles Blanc, reconstitué un genre de peinture dans lequel on se sert, en guise d'huile, de cire dissoute par l'essence de térébenthine ». D'après ses indications, Vien peignit sur bois une Minerve et une tête de Vierge; ces ouvrages furent présentés au roi, et le second d'entre eux fut copié par la reine.

Si l'on cherche à résumer le rôle de Vien, et à déterminer sa place dans l'histoire de l'art, il est aisé de voir que, nonobstant le caractère parfois un peu mixte, indécis, de son talent, — un talent de transition, — sans avoir l'ampleur et l'étoffe d'un réformateur véritable, il fut du moins, en plus d'un sens, un précurseur, — le précurseur du plus illustre de ses élèves, David; — qu'il eut le mérite de protester contre l'affectation et la routine, et d'entrevoir ou même d'annoncer la réforme qu'il n'était pas en état d'accomplir.

*
* *

Auprès de lui nous rangerons immédiatement un de ses disciples, Vincent, qui, comme lui, eut pour attributs la « sagesse », l'honorabilité dans le caractère et dans la vie, la finesse et la discrétion des manières. Un autre rapport qu'il présente avec Vien, c'est l'influence pédagogique qu'à son tour il exerça. Parvenu à la vieillesse, il a pu, selon les termes qu'emploie un de ses biographes, « voir l'École de France à Rome peuplée, pour la peinture, de ses seuls élèves », et plusieurs de ces élèves ressentaient pour lui une affection filiale.

Vincent n'avait pas connu les angoisses des commencements pénibles. Son père, fixé à Paris, était un de ces artistes genevois, qui, de même que Thouron et plusieurs autres, se firent, au dix-huitième siècle, un nom comme peintres de miniatures. Vincent passa par le collège, fut

élevé avec soin, à la façon d'un fils de bourgeois aisé, et, si tout d'abord il apprit le dessin, ce fut en qualité d'« art d'agrément », à titre de complément d'éducation. On le destinait aux affaires. Ses études finies, on le fit entrer chez un banquier. Mais ses vraies dispositions s'étant alors ou révélées, ou du moins affirmées avec plus de force, on ne l'empêcha point de s'y conformer, et il put fréquenter l'atelier de Vien, poursuivre son instruction technique à cette école de goût pur, de facture sérieuse, de style sensé et châtié.

Dès lors il apercevait très bien les vices de la manière alors assez généralement florissante, tout ce qu'elle impliquait d'erroné dans un dessin trop souvent conventionnel, dans des arrangements systématiques et parfois emphatiques, dans un coloris banal et factice. Il comprit toute l'importance de la vérité, et, pour s'en rapprocher, se livra à d'incessantes études, se vouant notamment au portrait, où il devait acquérir une habileté remarquable.

Ses succès furent rapides comme ils devaient être continus, et se marquèrent tout d'abord dans l'ordre de la réussite scolastique. Dès 1768, il avait obtenu le grand prix. Huit ans après, il était agréé de l'Académie.

L'attention avait été fortement attirée sur lui par ses ouvrages de ce temps, son *Saint Jérôme*, non dépourvu de noblesse, sa pathétique et ingénieuse composition de *Bélisaire*, représenté « tenant embrassé l'enfant qui présente à l'aumône du passant le casque du guerrier », son *Alcibiade recevant les leçons de Socrate*, qui fit sensation au Salon de

1777. Le comte d'Angivillers, alors ministre, vit en lui un homme qui pouvait servir les récents desseins du roi; Louis XVI, en effet, venait de décider qu'une somme annuelle serait affectée à des commandes d'ouvrages sur des sujets empruntés à l'histoire de France.

C'est ainsi que fut désigné à Vincent un épisode auquel le bruit des querelles parlementaires d'alors prêtait un certain caractère d'actualité. Il s'agissait de peindre, dans un tableau de dix pieds carrés, le président Molé saisi par les factieux.

Cette œuvre, assez promptement exécutée par l'artiste, fut exposée au Salon de 1779, et y remporta un succès retentissant. On y admira non seulement la supériorité du métier, mais encore la conception rationnelle, l'agencement adroitement calculé. L'ouvrage fut reproduit en tapisserie des Gobelins, — genre de distinction qui échut à plusieurs des grandes compositions ultérieures de Vincent, — et le souverain, pleinement satisfait, en demanda au peintre une copie, destinée à être offerte en présent aux descendants du président Molé.

De deux ans en deux ans, au Salon, un succès constant, et même croissant, s'attachait aux productions de Vincent. Citons *l'Enlèvement d'Orythie par Borée*, les deux tableaux *la Guérison du Paralytique à la piscine miraculeuse* et *le Boiteux de naissance guéri par saint Pierre*; — puis *le Combat des Romains et des Sabins interrompu par les Sabines*, *Achille combattant contre le Simoïs et le Scamandre*, *Arria et Pætus*, *Renaud et Armide*, *Zenaïs choisissant ses modèles pour en former*

l'image de Vénus, et enfin, en 1797, la charmante figure de *la Mélancolie*, d'une expression gracieusement touchante, le dernier ouvrage qu'il ait exposé en public. Dans tout cela se reconnaissaient les mêmes mérites, et jamais, à coup sûr, carrière ne présenta plus d'unité. Il est, a-t-on dit de lui, « à égale distance des sublimes beautés et des grands défauts », peu hardi, plus judicieux qu'original, surtout et avant tout correct, ne visant ni à l'audace dans le dessin, ni à l'éclat dans la couleur, possesseur au reste d'une touche franche et ferme.

Ses dernières années, il les passa dans la retraite qui convenait à cet homme d'intérieur, de santé délicate, d'humeur débonnaire. Bon lettré, pourvu d'une grande expérience artistique, il s'occupa avec zèle et avec fruit du Dictionnaire des Beaux-Arts, entrepris par la classe de l'Institut dont il avait, dès l'origine, fait partie. Il avait le sens et le goût d'un pareil travail, pour lequel il fournit d'excellents articles de théorie. La plume comme le pinceau à la main, il offrit un parfait spécimen de ce que peut et doit être, dans le meilleur sens du terme, le talent académique.

*
* *

L'existence de Vincent fut, comme on vient de le voir, réglée et paisible : dans celle de Regnault se manifeste, à diverses reprises, un certain goût d'aventure. Il avait, tout enfant, témoigné d'évidentes dispositions pour les arts. Il existait en ce temps-là un amateur et collectionneur

des plus distingués, M. Bataille de Montval, propriétaire d'un riche cabinet de dessins originaux et d'estampes en beaux états. Le père de Regnault lui ayant un jour rendu visite en compagnie de son fils, alors petit garçon de sept ans, l'enfant se mit à considérer les merveilles artistiques, ainsi offertes à sa vue, avec une attention telle que M. Bataille de Montval en fut frappé. Il lui adressa diverses questions, auxquelles le jeune Regnault fit des réponses surprenantes de justesse et de sagacité. La conclusion fut que le bienveillant amateur prêta à l'enfant des dessins à copier.

Mais, par la suite, son père ayant été obligé de se transporter en Amérique avec toute sa famille, ce départ imprévu donna soudainement à Regnault la passion des lointains voyages. Il s'enrôla comme volontaire à bord d'un vaisseau marchand, et passa quatre années à courir les grands chemins maritimes du monde, touchant tour à tour à bien des points de l'Amérique et de la côte africaine. Son père étant mort sur ces entrefaites, sa mère n'eut pas peu de peine à se procurer le nom du navire où il servait alors; elle se mit en rapport avec le capitaine, et bientôt l'enfant lui fut rendu; il avait alors exactement quinze ans.

Un peu plus tard, déjà connu par ses premiers succès de peintre, à la suite de son séjour, comme pensionnaire, à Rome, il eut ce qu'on pourrait appeler un deuxième accès, et fut sur le point de passer en Asie. Ce qui l'arrêta, ce fut une maladie assez grave, que lui avait peut-être

causée l'ardeur avec laquelle il venait de se livrer au travail, notamment aux études anatomiques. Revenant en France par la voie de mer, il faillit, à Marseille, contracter, d'une façon assez romanesque, un riche mariage avec la fille d'un négociant. La jeune personne l'aimait, et la dot était considérable; mais il eût fallu, en épousant, se fixer à Marseille, perspective qui, définitivement, fit reculer le jeune artiste.

C'était le bon M. Bataille de Montval, doué, paraît-il, de mémoire, qui, au retour de sa première équipée, lui avait ouvert la carrière artistique. Malgré le temps perdu, il avait, grâce à ses heureux dons, trouvé le moyen d'obtenir, à vingt ans, le prix de Rome.

Comme les deux maîtres dont nous avons précédemment parlé, il avait senti, de bonne heure, le désir de renoncer aux routines, aux procédés expéditifs par l'emploi desquels s'était abaissée toute une partie de l'école française alors régnante. Aussi, à Rome, les connaisseurs, sur ses premiers travaux, jugèrent-ils qu'il échappait aux reproches que leur semblait alors encourir ce qu'ils nommaient assez dédaigneusement le *goût français*. Par allusion à la manière plus pleine, plus large et plus ferme que Regnault tendait à adopter, Raphaël Mengs avait coutume de dire : « Celui-ci est de notre école, *Questo è di scuola nostra* ».

Assez éclectique, au reste, Regnault, dans la réforme qui se préparait et allait peu à peu s'opérer, eut l'habileté de ne pas se donner les apparences d'une rivalité, pour lui, nonobstant ses mérites, difficile à soutenir, avec l'homme

qui allait bientôt prêter à cette réforme toute sa signification et toute sa portée, David.

Par exemple, dans son « morceau d'agrément », *Andromède délivrée par Persée*, il fit, un peu contre sa conviction, des concessions au goût qu'il supposait être celui de la majorité de ses juges. L'œuvre était d'ailleurs digne d'une réelle estime. Il se montra peut-être plus libre, et, relativement, plus hardi, dans son « morceau de réception », *l'Éducation d'Achille par le centaure Chiron*, ouvrage dans lequel ceux qui l'ont spécialement étudié inclineraient à voir sa page maîtresse. Le « motif » paraît lui en avoir été inspiré par une peinture d'Herculanum, mais il l'a transformé et rendu sien par une modification des plus heureuses; chez le peintre antique, c'est la lyre dont Chiron enseigne le maniement à son élève; chez le peintre français, il s'agit du javelot et de l'arc, genre de leçon plus convenable à un centaure et à un héros.

Dans ce tableau se rassemblent toutes les qualités qui distinguent Regnault : la pureté du style, la noblesse sans emphase, un dessin serré, correct, une couleur nourrie et discrètement brillante.

Doué de facilité, bien muni par les solides études qu'il avait poursuivies en terre classique, il passa sans difficulté d'un genre à l'autre, du païen au chrétien, de l'ancien au moderne, put, avec une rare souplesse d'accent (et d'ailleurs non sans procéder de différents maîtres), peindre tour à tour *la Descente de croix*, *Mars désarmé par Vénus*; il fut biblique avec *le Déluge*, grec avec *Iphigénie en Tauride*

et *Alceste*, romain par l'époque où se place sa *Mort de Cléopâtre*, italien de la Renaissance avec *Armide*, contemporain avec *la Mort de Desaix* et diverses autres pages.

A propos de ces dernières, parfois très vastes, remarquables par l'équilibre des tons, des plans, des attitudes, des groupes, par l'habileté technique et l'aisance du pinceau, sans nous arrêter sur la fin de sa carrière, qui fut tout à la fois active et patriarcale, sur son humeur qui, dans la lucidité persistante de l'esprit, demeura égale et heureuse, nous nous bornerons, en terminant, à rappeler, comme caractéristique des temps troublés qu'il traversa, une particularité relative à sa toile de trente pieds de long sur seize de haut : *la France, dans un char triomphal, s'avançant vers le temple de la Paix*. Selon l'observation de M. Quatremère, Regnault, malgré sa célérité dans le travail, était parfois dépassé en vitesse par le cours des changements politiques. La figure qui, en cette composition, devait occuper le char, était celle de l'Empereur. Mais, avant que le tableau fût achevé, il n'y eut plus d'empire, et force fut à l'artiste de substituer à l'image de Napoléon celle de la France.

*
* *

Nous avons hâte d'en venir au plus célèbre des élèves de Vien, à David, par lequel nous finirons cette revue des peintres ayant, à l'Institut, fait partie de la primitive « section », mais, auparavant, nous dirons quelque chose

des deux hommes qui, avec lui, la complètent, deux artistes agréables et délicats, Taunay et Van Spaendonck.

On ne pourrait guère citer une existence plus tranquille, moins troublée que celle de Taunay. Ici le roman n'a point de part. Tout se passe de la façon la plus prévue, la plus normale. Il était tout naturel que Taunay se destinât à la peinture, que son père, possesseur éclairé des beaux portefeuilles de dessins ou de gravures, aimait en connaisseur. Ce père était un savant de mérite, chimiste instruit, à qui l'on doit quelques découvertes techniques dont a pu bénéficier cet art de peindre auquel il s'intéressait.

La famille était d'ailleurs dans l'aisance, — une aisance qui ne fut compromise que beaucoup plus tard, pendant la Révolution. La vocation du jeune homme ne fut point combattue. Ses dons étaient réels. A la vérité, il souffrait, à l'égard du discernement des couleurs, d'une imperfection de la vue. Mais l'infirmité était légère, et de celles auxquelles on peut remédier par le simple usage de certaines lunettes, ce qui permit, après la mort de Taunay, à l'auteur de son « Éloge », de vanter assez solennellement, et en périphrases un peu pompeuses, la « science de l'opticien » et les « verres magiques » dont on lui est redevable.

Si l'on considère les productions de Taunay, on est avant tout frappé de la flexibilité d'esprit, de sentiment, de métier, qui le mit en état d'aborder tour à tour des sujets très variés. Un voyage en Suisse avait développé

son goût de la nature. Son séjour en Italie l'affina, l'inclina vers l'élégance sans apprêt. Il excelle dans le *genre*, dans le paysage, et dans une catégorie intermédiaire d'ouvrages, le paysage orné de figures, par exemple celui au milieu duquel il place *l'Ange Raphaël avec Tobie*. Il est un « animalier » expert, habile, et l'on a pu prononcer à propos de lui les noms de Paul Potter, de Wouwermans et de Berghem. Sa fécondité d'invention, sa prédilection pour les sujets ingénieux, tenant un peu de l'apologue, l'ont fait surnommer quelquefois « le La Fontaine de la peinture », — capable au besoin de s'attaquer, sous une forme au reste qui n'a rien d'épique, à l'*histoire*, comme dans son *Frappement du rocher*, sa *Bataille de Nazareth*, son *Moïse sauvé*, son *Joseph exposant son rêve à ses frères*. La mémoire en lui égalait la facilité, et dans bien des cas telle était la fraîcheur de ses souvenirs ou de son imagination qu'il n'avait recours ni au modèle pour ses figures, ni au mannequin pour ses draperies.

L'esprit et l'émotion légère s'unissent ou alternent dans beaucoup de ses petites compositions, constamment traitées avec un soin qui ne dégénère pas en minutie, avec une délicatesse qui n'est ni mièvre, ni affectée. Il possède, au plus haut point, l'intelligence des formes, des aspects, des jeux de la nature, et quand, vers la fin de sa carrière, il alla au Brésil, il ne fut point déconcerté par le spectacle grandiose de ces paysages nouveaux pour lui, de ces végétations magnifiques et inconnues. Ses ouvrages de ce temps révèlent, comme leurs aînés, la rapidité et la sûreté de

compréhension, l'expérience et la rectitude dans le maniement du pinceau.

Cet homme aimable, et chez qui l'amabilité était un attribut de famille, eut, dans la retraite, une fin paisible. Étranger aux ambitions disproportionnées, on peut dire qu'en obtenant l'espèce et le degré de succès dont il était digne il a rempli sa destinée.

*
* *

Taunay s'est répandu dans bien des directions différentes. C'est en un genre unique que s'exerça l'autre artiste, fin et charmant, dont nous avons tout à l'heure écrit le nom : Van Spaendonck. D'un bout à l'autre de sa laborieuse carrière, il se voua, avec une indéniable supériorité, une virtuosité exquise, à la peinture des fleurs. La fleur pour lui, comme on l'a dit, n'est point une chose inerte et morte, mais un être vivant, à l'existence élémentaire duquel il s'intéresse avec une sorte de passion vigilante et affectueuse. Pour lui comme pour Van Huysum, on s'est demandé si l'habitude de vivre au milieu des fleurs n'était pas ce qui avait le plus contribué à lui donner la douceur et l'agrément des manières, la parfaite sérénité de l'âme.

De même que van Huysum, il était né en Hollande, pays, on ne l'ignore point, où le culte de la fleur est poussé presque jusqu'à la manie. Il étudia à Anvers et se rendit de bonne heure à Paris, où son talent de miniatu-

riste lui valut rapidement de flatteurs et fructueux succès. Le moment vint bien vite où quiconque se piquait d'être connaisseur voulait porter avec soi, sur un dessus de boîte, une petite composition de van Spaendonck. Bientôt ses grands tableaux de fleurs ne furent pas moins admirés. On n'appréciait point seulement sa grâce, mais sa science. On le jugeait aussi exact botaniste qu'excellent peintre. On le trouvait également remarquable dans son sens de la forme et dans son entente du coloris. Les spécialistes saisissaient dans son art toutes sortes de fines et pénétrantes intuitions.

Professeur au Jardin des Plantes, il eut, par son enseignement très suivi, très estimé, une action considérable. Ses élèves, fort nombreux, qu'il adorait et dont il était adoré (et entre lesquels figuraient principalement de jeunes femmes), se dispersèrent par toute l'Europe, y produisirent beaucoup, y répandirent les principes les meilleurs et les plus sains.

Sa mort affligea tout le monde et, vu la vigueur qu'avait, dans un âge avancé, conservée sa santé, elle causa autant de surprise que de tristesse. On s'était accoutumé à le croire « éternel ». Pour en finir avec lui, transcrivons ces lignes caractéristiques du secrétaire perpétuel de l'Académie au sujet des conséquences favorables qu'eurent son art et ses leçons sur « ce grand nombre d'arts industriels dont les produits, plus ou moins importants, doivent à la peinture des fleurs et à ses progrès en France le charme qui les fait rechercher par tous les pays. Pour ne citer ici que les

résultats les mieux connus de l'art de M. Van Spaendonck et de son école au Jardin des Plantes, il suffira de rappeler, tantôt ces vases, l'orgueil de nos manufactures, soit ceux où la volupté croit boire dans le calice même des fleurs, soit ceux qui, dans de plus grandes proportions, destinés à recevoir les modèles de leurs peintures, semblent en braver la comparaison; tantôt les étoffes brillantes et les rares tissus de la ville de Lyon.... Telle est, en général, l'influence d'un grand talent : les effets en sont innombrables. »

*
* *

« A David et non au delà commence le mouvement moderne en peinture. » Ces mots d'un critique de notre temps permettent de mesurer l'importance du rôle joué par le peintre des *Horaces* et des *Sabines*, au sujet duquel Théophile Gautier a pu écrire ces lignes d'une irréprochable justesse : « David, dont la gloire a été un instant voilée par la poussière que soulevaient, vers 1830, les grandes luttes des romantiques contre les classiques, n'en restera pas moins désormais un maître au-dessus de toute atteinte. » Comme le dit encore Gautier, David eut l'exceptionnel et transcendant mérite « de trouver et de réaliser de toutes pièces un idéal nouveau », et il lui fallut « une singulière force de conception pour... s'arracher à cette atmosphère argentée et bleuâtre où voltigeaient les Amours de Boucher ». Ce qui est piquant,

c'est que cette révolution radicale fut opérée par un peintre qui, précisément, était le petit-neveu de Boucher lui-même.

En dépit de quelques efforts, notés par nous antérieurement, de Vien et de ses élèves, ce que l'on a nommé « l'orgie sensuelle de l'École française depuis Watteau » durait encore et n'avait point perdu de sa force. La peinture qui triomphait était celle des « boudoirs » et des « petites maisons ». Par une autre rencontre également assez plaisante, il se trouve que David jeune participa, d'une façon occasionnelle, à des travaux de ce genre. La Guimard s'était, à la Chaussée d'Antin, édifié un galant réduit, que l'on désignait sous le nom de « Temple de Terpsichore ». Pour le décorer, elle avait eu recours à Fragonard. Mais il survint une mésintelligence entre la danseuse et le peintre. Celui-ci, qui, dans l'un de ses panneaux, avait représenté la Guimard en muse de la danse, revint furtivement dans l'hôtel, et, prenant palettes et pinceaux, fit, de la Terpsichore, une Némésis en furie. La brouille, après un tel procédé, ne pouvait être que définitive. C'est alors que David fut choisi pour terminer les décorations entreprises. On conte que la Guimard, pendant qu'il était occupé à cette besogne, le voyant un jour fort triste, et apprenant de lui que « le manque d'espèces » était ce qui causait cette humeur sombre, lui donna sur-le-champ, avec beaucoup de grâce, beaucoup d'argent. Selon la remarque du narrateur de cette anecdote, « il lui coûtait si peu! »

Les préférences de David se déterminèrent de bonne

heure, et une fois pour toutes. Le séjour en Italie (où, à Rome, déjà en vue, il passait, rapporte-t-il lui-même, aux yeux des cardinaux, pour un « animal rare »), ne put que fortifier son goût irrésistible pour l'antiquité païenne. Cette préoccupation de l'antique fut dès lors, chez lui, constante. Quand, plus tard, il exécuta, en s'aidant d'un buste médiocre, un magnifique dessin de Danton, il dit à l'ami du tribun en vue duquel il avait travaillé : « Tiens! C'est Jupiter olympien que je te donne! » On se rappelle qu'il savait par cœur les *Vies* de Plutarque, et qu'amoureux de la littérature latine, il connaissait à fond les historiens de Rome, en particulier Tite-Live. Quoi de plus significatif, à l'égard de ses vraies prédilections, que la lettre que, vers la fin de sa carrière, de l'exil, il adressait à Gros : « Êtes-vous toujours dans l'intention de faire un *tableau d'histoire* ? Je pense que oui. Vous aimez trop votre art pour vous en tenir à des *sujets futiles*, à des *tableaux de circonstance*; la postérité, mon ami, est plus sévère; elle exige de Gros de beaux *tableaux d'histoire*. Quoi ! dira-t-elle, qui devrait plus que lui *représenter Thémistocle*?.... L'immortalité compte vos années, n'attirez pas ses reproches; saisissez vos pinceaux, produisez du grand pour vous mettre à votre juste place. » Il écrivait au même Gros, persistant sans doute à envisager *le Champ de bataille d'Eylau* et *les Pestiférés de Jaffa* comme des *sujets futiles* et de simples *tableaux de circonstance* : « Le temps s'avance, et *vous n'avez encore pas fait un vrai tableau d'histoire*; quand vous avez le talent et l'âge encore, vous convient-il d'attendre toujours? Vite,

vite, mon ami, *feuilletez votre Plutarque....* » Il y revient de nouveau, lui dit encore, dans une autre lettre : « Faites un *tableau d'histoire* », et, toujours dédaigneux de ce qui est contemporain, veut qu'il se tire « des habits brodés et des bottes », etc.

A quel point David se souciait peu de l' « actualité », il est aisé de le comprendre en se souvenant qu'en 1814, le jour même où les alliés faisaient leur entrée dans Paris, il était occupé à peindre son *Léonidas*.

Bien que s'attachant parfois, comme en ce dernier cas, à des sujets grecs, David, en général, dans son penchant pour l'antiquité, est moins hellène que romain. Il en a fait lui-même la remarque à propos de ses *Horaces*, tableau dont le succès fut prodigieux, et qui, par la hardiesse et la nouveauté de conception dont il témoignait, causa une sorte de « stupeur ». On admirait cette restitution du costume, des mœurs, de l'architecture, cette simplicité sévère. Mais David lui-même disait : « Peut-être ai-je trop laissé voir, dans cet ouvrage, mes connaissances en anatomie. Dans celui des *Sabines*, je traiterai cette partie de l'art avec plus d'adresse et de goût. *Ce tableau sera plus grec.* » Certains, en cette grande toile, jugèrent les guerriers trop élégants, les femmes « coquettes jusque dans leurs chevelures dénouées ». Mais tous se trouvèrent unanimes pour y louer la précision souple du modelé, pour vanter ce Romulus, « dessiné, dit M. Delaborde, avec tant de résolution et de finesse », et surtout cette figure, plus virile, de Tatius, avec son torse nerveux et son visage respirant une

fierté farouche, que l'on proclama tout d'une voix « un chef-d'œuvre ».

Comme on l'a dit avec raison, déjà sous l'ancien régime, David avait accompli sa « révolution », principalement avec son *Brutus*, qui date de 1789, et cette révolution était annoncée dans des œuvres antérieures telles que *la Mort de Socrate*, dont l'exécution manque de largeur et de liberté, mais où l'intelligence du sujet est si frappante (c'est d'après le conseil d'André Chénier que Socrate, achevant de parler, n'a pas encore en main la coupe), et le *Bélisaire*, devant lequel, lorsqu'il fut exposé, la foule enthousiasmée porta l'artiste en triomphe.

L'ère révolutionnaire ménagea à David un rôle à sa taille, en harmonie avec ses ambitions et ses aptitudes. A la Convention, il exerça véritablement la « dictature des arts », fut l'ordonnateur grandiose des fêtes publiques, au faste majestueux, en particulier celle de l'Être Suprême. Son tour d'esprit se révéla dans la phrase fameuse par où débutait un de ses rapports : « Il sera élevé au peuple une statue colossale; la victoire en fournira le bronze ».

Parmi ses ouvrages inspirés par les événements de cette période, il faut citer son esquisse du *Serment du Jeu de Paume*, ébauche, acquise plus tard, aux enchères, pour un prix médiocre, par un amateur, et rachetée depuis par l'État; on saisit là sur le vif sa préoccupation du nu, étudié, poursuivi, selon l'heureuse expression d'un commentateur, « jusque sous le jabot des constituants »; non exempte sans doute d'une tendresse déclamatoire, l'inspiration est

élevée, et le rêve de fraternité, alors si ardent, si vivant dans les âmes, est symbolisé par ce groupe du premier plan, où s'unissent les mains d'un prêtre, d'un religieux et d'un protestant.

Plus tard, la mort tragique de Lepelletier de Saint-Fargeau fournit à David le sujet d'une des toiles où se marque, avec le plus de véhémence et d'éclat, son énergie de tempérament. Quant à son *Marat expirant*, ce tableau — qui fit un moment partie de la galerie du Prince Napoléon — est, de l'aveu de tous, à l'égard de l'exécution, un de ses meilleurs ouvrages.

David s'entendit fort bien avec l'Empire, dont les classiques magnificences convenaient à son imagination et à son goût. Napoléon lui donna 180000 francs pour ses deux vastes compositions de *la Distribution des Aigles* et du *Couronnement*. On sait quels sont les mérites supérieurs de ce dernier tableau, dont l'ordonnance a d'ailleurs prêté à certaines critiques. David tout d'abord, non sans quelque secrète ironie, y avait conçu Pie VII inactif, les deux mains posées sur ses genoux. Mais l'Empereur exigea qu'il fît lever la main droite au pontife en signe de bénédiction : « Je ne l'ai pas, dit-il, fait venir de si loin pour ne rien faire. »

A propos de cette grande œuvre, nous trouvons dans un journal du temps sous ce titre : « Hommages rendus au tableau du *Couronnement*, de M. David », le curieux article suivant : «... Un grand nombre d'artistes, parmi lesquels on remarquait les plus distingués de différentes

écoles, ont rendu un hommage public de leur admiration à M. David, premier peintre de S. M. l'Empereur, en déposant, au bas du dernier chef-d'œuvre qu'il vient d'exécuter, plusieurs couronnes de laurier mêlées d'immortelles. Leur enthousiasme a été vivement partagé et mérité par les applaudissements réitérés d'une multitude innombrable de spectateurs attirés par un tel ouvrage. »

A l'égard de *la Distribution des Aigles*, transcrivons, relativement aux procédés de travail de David, cette page intéressante d'un de ses historiens : « Pour rendre le même geste, reproduit par cent personnes, il a mis à contribution et la Renaissance et l'Antiquité. Sur l'un de ses albums de croquis, nous trouvons une première copie exacte du *Mercure* de Jean de Bologne; de feuillets en euillets, le *Mercure* est reproduit dans une attitude analogue, mais non identique : tantôt c'est un bras, tantôt l'autre qui s'élève ou s'abaisse un peu plus, mais la position des jambes reste la même; plus loin le Mercure s'affuble d'un casque et d'un uniforme de cuirassier; enfin, dans le tableau, le Mercure-cuirassier est devenu un colonel des Guides de la Garde dont l'équilibre tient du miracle. »

L'esthétique de David s'accordait à merveille avec celle de Napoléon. On peut le voir par une conversation entre eux rapportée dans une brochure publiée en 1826, signée A. Th., qui a été attribuée à A. Thibaudeau, puis à M. Thiers (critique d'art, comme l'on sait, à ses débuts), et qui est, réellement, de M. Aimé Thomé. Il s'agit, en

cet entretien, d'un portrait projeté de Bonaparte, portrait pour lequel le peintre sollicitait de l'impérial modèle des séances de pose : « Poser ? A quoi bon ? disait l'Empereur. Croyez-vous que les grands hommes de l'antiquité dont nous avons les images aient posé ? — Mais je vous peins pour votre siècle, pour des hommes qui vous ont vu, qui vous connaissent. Ils voudront vous trouver ressemblant. — Ressemblant ! Ce n'est pas l'exactitude des traits, un petit pois sur le nez, qui fait la ressemblance ; c'est le caractère et la physionomie, ce qui l'anime, qu'il faut peindre. — L'un n'empêche pas l'autre. — Certainement Alexandre n'a jamais posé devant Apelle. Personne ne s'informe si les portraits des grands hommes sont ressemblants. Il suffit que leur génie y vive. — Vous m'apprenez l'art de peindre. — Vous plaisantez ; comment ? — Oui.... Vous avez raison en tout. Eh bien ! vous ne poserez pas, laissez-moi faire. Je vous peindrai sans cela. »

La Restauration, comme il fallait s'y attendre, proscrivit David : il avait voté la mort du roi. Il dut vivre dans l'exil, à Bruxelles, comblé d'ailleurs d'égards par le roi de Hollande. Signalons la hauteur d'âme avec laquelle il refusa l'invitation de M. de Humboldt, lui proposant, au nom du roi de Prusse, de devenir, à Berlin, le ministre des Arts.

On a noté quel empire il exerçait sur ses élèves. Quand il entrait dans un atelier, tout le monde faisait silence ; une impression imposante, à sa vue, était produite par sa taille assez haute, sa prestance, son regard, peut-être aussi par

« le souvenir du rôle terrible qu'avait joué l'ex-conventionnel ». Tout cela « intimidait ».

Il importe d'observer que cet ancien terroriste, à l'aspect vaguement effrayant, n'était pas incapable de dévouement à ceux qu'il aimait. Il s'employa à faire exempter Gérard, enrôlé par une loi inflexible dans le corps du génie militaire. Lorsque Vivant Denon fut décrété d'accusation comme émigré, il le sauva en lui donnant, pour incontestable certificat de civisme, la mission de graver tous les costumes républicains dont on discutait l'adoption. — De même, malgré son caractère « peu commode », sa foi absolue en lui-même, son dogmatisme intransigeant, il était susceptible d'accueillir la critique, de profiter d'un conseil, même parti de bas; on le vit bien le jour où, juché sur une échelle, et travaillant à l'un de ses grands tableaux d'histoire, il entendit, comme le raconte Burger, murmurer : « Il y a trop de bleu! Il y a trop de bleu! » Irrité tout d'abord, il se retourne et abaisse son regard dans l'atelier. L'audacieux critique était un petit écolier qui se pencha vite sur son papier et fit semblant d'être très occupé à dessiner un nez d'après la bosse. David se mit à rire — et à glacer ses bleus trop vifs.

Delacroix, dans un curieux passage de son *Journal*, où il déclare que pour lui les peintres se divisent « en prosateurs et en poètes », a fort judicieusement comparé la peinture de David à « de la prose mâle et vigoureuse ». D'autres juges ont été d'avis que David était plus statuaire que peintre. Pour Eugène Véron, les « *Sabines* sont non pas un tableau

mais un bas-relief ». C'est la même idée qui se traduit dans le Salon que M. Guizot, alors tout jeune, écrivit en 1810; il y parle de l'« influence de la sculpture sur une école de peinture qui s'est formée d'après des statues ». Les maîtres, ajoute-t-il, « enseignent à peindre à leurs élèves en leur donnant d'abord pour modèles des plâtres », et il accuse l'école de David de » méconnaître le domaine particulier de la peinture » en suivant « trop exclusivement les traces des statuaires ». Il croit que ce soin donné aux formes implique forcément le sacrifice de la couleur. Les artistes qui se guident d'après ces principes sont nécessairement, suivant lui, « des coloristes gris et froids ». Mais, pour ce qui s'applique spécialement à David, Théophile Gautier a, plus tard, répondu à ce reproche dans ces quelques lignes pleines de justesse : « Le coloris de David peut paraître gris, terne et un peu froid, mais il a une harmonie sévère qui ne contrarie pas l'œil. On y trouve des nuances d'un ton très vrai et souvent très fin. » Il est impossible de mieux dire et l'on se souvient tout naturellement, en lisant cette appréciation, du beau portrait de l'auteur par lui-même, et de celui qu'il a fait de Mme Récamier.

En somme, à David, grand surtout, c'est indubitable, par son dessin puissant et austère, par le style, par la pensée, ce qui manque c'est moins la couleur que le mouvement. Sans doute on a justement loué l'élan, la verve, la vie dont témoigne son *Napoléon au passage du Saint-Bernard*. Mais son art, d'ailleurs si élevé, offre fréquemment, on ne

saurait le nier, par l'immobilité de ses figures, un aspect trop rigide.

On peut mesurer son influence en considérant quels furent ses élèves, Gros, Girodet, Gérard. Cette influence dépassa du reste le monde des ateliers. Elle s'exerça sur les costumes, l'ornement, la décoration, le meuble; il y eut un temps où, grâce à lui, on voulut « avoir le mobilier de Tarquin le Superbe ». C'est à son contact que Talma sentit quel ridicule il y avait à montrer un Néron « avec des talons rouges », et apprit à draper les héros du théâtre dans la toge romaine. David a pu, pour toute une époque, être, en toutes choses, regardé comme le précepteur du goût et « le maître absolu des arts ».

II

SCULPTEURS : Houdon (1741-1828). — Pajou (1720-1809). — Roland (1746-1816). — Julien (1731-1804). — Dejoux (1736-1816). — Moitte (1741-1810).

> On aurait dans Éphèse, adoré ton ouvrage,
> Rival de Phidias, ingénieux Houdon.

C'est en ces termes que, dans une épigramme qui porte bien le cachet du temps, Rulhière vantait l'une des œuvres les plus célèbres du plus illustre statuaire qui ait, lors de la création de l'Institut, fait partie, dans la classe de Littérature et Beaux-Arts, de la section de sculpture.

Il s'agissait, en ces vers, de la *Diane*, dont l'original en marbre avait été commandé par l'impératrice Catherine pour son palais de l'Ermitage, et dont il existe au Louvre une répétition en bronze.

L'ouvrage avait été l'objet de critiques assez acerbes. On jugeait qu'en adoptant, pour cette figure, le parti pris de l'absence totale de vêtement, l'artiste avait représenté « la chaste déesse des forêts d'une façon tout au plus convenable à une des suivantes de Vénus ».

Mais on voit, par les vers de Rulhière, que, sans s'arrêter à cette observation, un certain nombre de connaisseurs

ne voulaient être sensibles qu'au charme exquis de cette svelte image, excellent spécimen de la suprême élégance, de la finesse et de la correction qui sont les caractéristiques dominantes du talent de l'auteur. En somme, un homme de goût tel que Rulhière pouvait, sans paraître forcer la mesure, prononcer à son sujet le nom de Phidias.

Houdon avait été surtout, en quelque sorte, l'élève de lui-même. Il reçut les conseils plutôt que les leçons de Pigalle, et c'est sans la direction positive d'aucun professeur qu'il réussit à se former.

La sculpture française avait été très florissante au début du dix-huitième siècle. Depuis, il s'était manifesté dans cet art, comme en peinture, une espèce de dépression. Par son séjour prolongé en Italie (il y resta dix ans), par son étude attentive et intelligente de modèles antiques, — les travaux de Winckelmann allaient bientôt renouveler le sentiment de l'antiquité, — Houdon eut l'heureuse fortune d'échapper aux influences dangereuses.

Pendant sa résidence à Rome, il exécuta en marbre, et de neuf pieds de dimension, « la belle et touchante statue de saint Bruno, dit Quatremère, placée dans le pronaos de l'église des Chartreux, qui est une des salles des Thermes de Dioclétien ». Il ajoute avec raison que rien n'est plus simple et plus vrai que cette statue, « l'idéal de l'humilité sous la forme et le costume au naturel du pieux cénobite ».

C'est à propos de cette figure que Clément XIV dit

spirituellement : « Si la règle de son ordre ne lui prescrivait pas le silence, je suis sûr qu'elle parlerait. »

Après son retour en France, le morceau qui fit recevoir Houdon à l'Académie fut ce *Morphée*, dont les historiens de l'art ont signalé la « vérité sans mesquinerie », la « noblesse sans emphase », et qui, dit l'un d'eux, « fit présager le nouvel essor que l'art devait bientôt reprendre ».

L'une des œuvres qui ont le plus contribué à répandre la réputation de Houdon est sa *Frileuse*, que ses innombrables répétitions ont rendue populaire, et qui est propre surtout à faire apprécier le côté délicat de son talent.

Mais cette délicatesse, en lui, n'exclut nullement la vigueur, comme en témoigne, particulièrement, sa grande étude anatomique qu'on appelle *l'Écorché*, « devenue dans les écoles l'exemplaire normal de la structure musculaire du corps humain ». Il était visible au reste qu'en avançant dans sa carrière, Houdon ne cessait de tendre vers un style plus élevé.

Sa renommée s'était étendue en Europe. Elle avait même passé les mers, ainsi que le prouve l'invitation que les États-Unis lui adressèrent d'exécuter la statue de Washington. Conduit en Amérique par Franklin, il résida quelque temps à Philadelphie, où il logea chez Washington lui-même.

C'est un peu au même ordre de grands travaux qu'appartient la statue que, se consacrant cette fois à un héros national et non étranger, il exécuta de l'amiral Tourville,

qui fait partie de la série des grands hommes de la France, commandée par Louis XVI.

Avec la *Diane*, l'œuvre la plus connue peut-être de Houdon est sa statue de Voltaire qui orne le vestibule du Théâtre-Français. Il serait superflu de la louer comme de la décrire. On a été de tout temps unanime pour y admirer l'union de la vérité et du style, et notamment l'emploi que le maître y a fait du « genre de costume des philosophes antiques, en l'appropriant au caractère idéal d'un monument public ». Par là, comme par bien d'autres points, cette sculpture l'emporte sur l'ouvrage antérieur de Pigalle qui, s'autorisant mal à propos des Grecs, avait représenté, d'une façon peu agréable, le « vieillard décrépit et dans un état de nudité complète ».

On sait ce que vaut la suite, très fournie, des bustes de Houdon. Jamais ce qu'il est permis de nommer « le portrait en sculpture » ne fut traité avec plus de supériorité. Jamais n'exista plus transcendante aptitude à saisir l'individualité et à la faire lumineusement ressortir. Par le nombre et la finesse des détails, Houdon imprime à ces portraits de marbre la plus vraie ressemblance. On peut même juger qu'à cet égard il va quelquefois trop loin, par exemple alors qu'en s'attaquant à Gluck, il reproduit sur son visage les « coutures » et autres menus accidents de la petite vérole.

La Révolution fit courir à Houdon un certain péril. Il fut dénoncé à la tribune de la Convention, à cause de l'im prudence qu'il avait eue de s'amuser, dans son atelier, à

retravailler une statue, ébauchée depuis longtemps, de sainte Scholastique. Il fut sauvé par un trait d'esprit de son défenseur, qui imagina de transformer la figure de la sainte en une statue de la Philosophie.

Un peu arriéré, dans la période qui suivit, d'ailleurs très fatigué (il devait aboutir progressivement à l'entière anémie cérébrale), il cessa à peu près de produire. On lui commanda des ouvrages peu importants, entre autres des bronzes destinés à l'ornement de la colonne colossale de Boulogne-sur-Mer, bronzes qui, plus tard, reçurent une autre affectation.

Il avait, dans la décadence de ses facultés intellectuelles, conservé une belle et avenante figure. « Sa tête presque absolument chauve, dit un biographe, avait pris un caractère si vénérable, que Gérard, dans son tableau de *l'Entrée de Henri IV à Paris*, peignit d'après lui un des magistrats qui présentent au roi les clefs de la ville. Il est représenté les mains jointes, regardant avec attendrissement la personne du monarque. »

***

Houdon s'était principalement formé dans le commerce des chefs-d'œuvre de l'antiquité. En ce qui concerne Pajou, son contemporain (plus âgé cependant d'une dizaine d'années), selon la remarque d'Alexandre Lenoir, « si l'on analyse ses ouvrages en sculpture, on s'apercevra qu'il préféra l'étude de Michel-Ange aux belles statues antiques ». Homme de tempérament, fils d'artisan, et lui-

même, avant tout, artisan robuste, rapide, habile, il a dans son art un caractère souvent réaliste, un peu lourd quelquefois, mais mâle, hardi, puissant. Quand il fit sa grande *Psyché*, il fut l'objet de mainte censure, parce qu' « au lieu de rester dans la tradition mythologique et dans le poncif classique, il prit pour modèle une femme du peuple, et, comme on le lui reprocha, une fille à la mode ».

Son mérite est d'avoir réagi contre les petitesses, les mièvreries, alors en faveur, d'avoir, à l'occasion, cherché le grand et l'énergique de préférence au joli. Cela explique que quelques écrivains n'aient pas hésité à voir en lui « un des créateurs de la grande manière moderne », un lointain précurseur de Rude et de David d'Angers.

Ce qui est assez surprenant, c'est qu'avec de tels principes, alors si nouveaux, et nonobstant des attaques ardentes, la vive hostilité de la presse, il ait pu s'imposer promptement au grand public qu'il étonnait, bénéficier d'un véritable engouement, comme lorsque, ainsi que le raconte Périès, « la foule se porta au Jardin des Plantes pour y voir la statue de Buffon ». Bien plus, avec cet art, comme on l'a dit, « peu courtisan », il avait eu, sous Louis XV, l'appui de la cour, l'approbation du roi et de ses maîtresses, — que pourtant son ciseau un peu rude, quand il reproduisait leur image, ne savait pas flatter.

Travaillant dans l'atelier de Lemoyne, il avait été une sorte d'enfant prodige. Son grand prix, il l'obtint à dix-huit ans. Dès lors il était comblé de commandes.

Laborieux, produisant avec autant de prestesse que de sûreté, il a laissé une œuvre considérable. Sans parler de ses nombreuses statuettes de marbre, de bronze, d'argent, de ses bas-reliefs, de ses hauts reliefs au Palais-Bourbon et à la cathédrale d'Orléans, on lui doit, comme grands ouvrages, le *Pluton qui tient Cerbère enchaîné*, le fronton de la cour du Palais-Royal, le groupe — qui se trouve à l'Académie des Arts de Saint-Pétersbourg, — de *l'Impératrice Élisabeth décorant la princesse de Hesse*, et, dans la série à laquelle appartient le *Buffon*, déjà cité, le *Descartes*, le *Turenne*, le *Pascal* et le *Bossuet* (ces deux derniers extrêmement remarquables). N'oublions pas non plus sa figure de plomb de grandeur nature : *l'Amour dominateur des éléments*.

Enfin, lorsque la Fontaine des Innocents fut reconstruite sous forme de monument isolé, il put sans témérité, et sans inégalité trop choquante, ajouter trois figures nouvelles aux cinq délicieuses nymphes de Jean Goujon.

On regarde généralement comme un chef-d'œuvre son buste de la Du Barry qui est au Louvre. Il avait beaucoup travaillé pour la favorite. Le baron Jérôme Pichon a publié, en 1856, dans les *Mélanges de la Société des Bibliophiles*, un document fort curieux, un *Mémoire des ouvrages de sculpture statuaire que le sieur Pajou... a faits pour Madame la Comtesse du Barry*. Nous transcrivons exactement les articles I et IV, ainsi conçus : ARTICLE I. « Le portrait en terre de Madame la Comtesse de grandeur naturelle fait à Versailles vers les faistes de Pasques de l'année 1770 et exposé

au salon du Louvre le 25 aoust de la même année. (Ce buste est chez moi et je suis prait à le livrer). Pour ce — 1200 livres. » — Article IV : « Un autre buste de Madame, qu'elle me demanda aître coiffée dans le goût de la bégneuse de M. Falconet, lequel après avoir été fait, et m'avoir employer un mois de mon temps, obligé à plusieurs voyages à Versailles et dans les autres maisons royales, n'a pas eu l'avantage de plaire, et a été suprimé. Pour ce — 600 livres. »

On nous dit que Pajou, fort ignorant à ses débuts, était revenu d'Italie familier avec les classiques grecs et latins. Le grec et le latin ! peut-être, mais, ce semble, pas le français. Il est, d'après les textes que l'on vient de lire, manifeste que du moins l'orthographe avait gardé pour lui plus d'un mystère.

*
* *

Pajou eut un élève distingué dans la personne d'un des artistes qui devaient devenir, à l'Institut, ses collègues, Roland ; celui-ci lui servit longtemps de praticien, et, plus tard, fit de lui un fort joli buste, où il montra ce talent du portrait, ce sens de l'individuel et du caractéristique que l'on admire dans son excellente statue de Tronchet.

Roland sortait d'une famille ancienne et honorable, mais tombée dans l'obscurité et dans la pauvreté. A ses débuts il dut, pour vivre, faire, presque en ouvrier, de la

sculpture sur bois. Pajou lui ouvrit la carrière. Fort courageux, le jeune Roland consacrait ses nuits à l'étude. Économe, ce fut sur ses épargnes qu'il put effectuer le voyage de Rome.

Il acquit un talent solide et sincère, estimable par la sagesse de l'invention, par la correction et la justesse, aussi bien que par une certaine facilité heureuse dans l'exécution.

Il suffit en ce sens de mentionner son *Caton d'Utique*, son *Samson*, sa statue du *Grand Condé*.

Dans un genre différent, ses cariatides pour la façade du Théâtre Feydeau annonçaient déjà ce que devait être le fronton qu'il a sculpté pour le Louvre.

La Révolution lui fournit une autre occasion de s'exercer. Il concourut à l'érection de plus d'un des monuments éphémères qui, pour consacrer quelque grand événement, furent alors fréquemment construits avec les plus fragiles matières. Telle de ces œuvres ne durait qu'un jour. Il faut d'ailleurs ajouter que parfois elle lui avait à peine coûté une semaine de travail.

Un de ses ouvrages, de cette espèce, une figure colossale de la Loi, eut une destinée un peu moins brève, parce qu'il put reproduire, sinon en marbre, du moins en plâtre, le modèle dont tout d'abord il avait dû se contenter de draper le corps « en toile », sans doute à l'aide de quelque sommaire et primitive armature.

Employé jadis par Pajou à des travaux d'ornementation au Palais-Royal et à la salle de spectacles de Versailles, il

avait depuis, en prenant pour sujet les neuf Muses, décoré de bas-reliefs le cabinet de la Reine à Fontainebleau. Après la période révolutionnaire, il se voua pendant à peu près cinq ans à des travaux de même ordre, dans la décoration intérieure du Luxembourg et des Tuileries.

Il eut une chance assez rarement réservée aux artistes : celle de terminer sa carrière en exposant le meilleur et le plus important de ses ouvrages, son intéressante statue d'*Homère*.

*
* *

Si, pour certains artistes, on est disposé à prononcer le mot d' « enfant prodige », une telle expression ne saurait, à aucun degré, s'appliquer à Julien, qui avait près de trente-cinq ans quand il remporta le prix de Rome. En compensation, chez cet homme modeste, grave, réfléchi, il y avait un peu du novateur. L'ouvrage, au moyen duquel, précisément, il obtint un grand prix tardif, frappa, en contraste avec la manière alors régnante, par « la simplicité du style, la noblesse du caractère, un meilleur goût dans les ajustements ». On fut étonné en voyant un artiste inconnu tenter ainsi de secouer le joug de la mode. C'était un peu, toute proportion gardée, essayer en sculpture ce que Vien, comme nous l'avons montré plus haut, avait déjà accompli dans la peinture.

Julien était d'humeur timide; il lui arriva, déjà parvenu au milieu de sa carrière, de douter du talent qu'il

avait mis tant de temps à acquérir, et un moment, se croyant, après des déceptions, voué à la médiocrité, il sollicita l'humble emploi de sculpteur de proues de vaisseaux à Rochefort.

C'était là, ou peu s'en faut, se rabattre à la condition d'ouvrier, condition qui avait été à peu près celle de ses débuts, car son apprentissage, en sa ville natale de Saint-Paulin près du Puy-en-Velay, s'était fait chez un simple sculpteur doreur.

Chez lui comme chez la plupart de ses contemporains, on trouve l'influence de l'étude de l'antiquité, dont, pendant son séjour en Italie, il médita les chefs-d'œuvre. Il exécuta à cette époque des copies de *l'Apollon du Belvédère* et du *Gladiateur combattant*.

A son retour, Coustou, dont il avait été l'élève, l'associa aux travaux dont il était chargé pour l'érection, dans la cathédrale de Sens, du mausolée du dauphin fils de Louis XV.

On sent une personnalité distincte dans ses œuvres, qui présentent un réel intérêt. Parmi elles il importe de citer le *Ganymède versant le nectar*, le *Guerrier mourant*, le *La Fontaine* et *Le Poussin*, d'un grand caractère, la *Baigneuse* qui décora longtemps la laiterie de Rambouillet. Dans cette même résidence il existait de lui divers bas-reliefs, une *Chèvre Amalthée* et un *Apollon chez Admète* qui furent depuis transportés à la Malmaison.

D'un esprit lent, mais sain, aussi rempli de jugement que de savoir, redoutant les moindres négligences, possédant un sentiment exact et fin de la forme, une réelle

puissance de modelé, une forte tendance au style pur et châtié, il mérite de garder un rang distingué dans notre école nationale. Le caractère, en lui, était à la hauteur des dons intellectuels; il aimait à encourager et à guider les jeunes gens, et l'on a su par ses intimes avec quelle discrétion s'exerçait sa bienfaisance toujours sagace et avisée.

Son ami Dejoux, dont nous allons parler, auquel l'unissait une affection touchante, lui fit élever dans les jardins du Musée des Monuments français un tombeau qui, en 1815, a été porté au Père-Lachaise.

*
* *

Ce fut dans l'atelier de Coustou, fils et neveu des deux célèbres sculpteurs de ce nom, partiellement héritiers de leur forte et sérieuse tradition, que Dejoux fit la rencontre de Julien, rencontre pour lui des plus heureuses, car le contact de cet homme de valeur exerça sur lui la plus salutaire influence.

Dès qu'ils se connurent, entraînés l'un vers l'autre par toutes sortes d'affinités, ils ne se quittèrent plus, habitèrent ensemble, partageant tout, souvent associés dans leurs travaux.

Nous avons vu que Roland avait, sur ses économies, pu accomplir le voyage de Rome. Il en fut de même de Dejoux, qui, sans doute au prix de maintes privations, trouva moyen de ne point se séparer de Julien quand celui-ci, à la suite de son grand prix, dut partir pour l'Italie. Exemple de

ce que peut la volonté, Dejoux avait « travaillé le jour pour gagner de l'argent, et la nuit pour acquérir du talent ».

On a émis, à son sujet, cette jolie remarque que, s'il faisait tout très péniblement, c'était « d'abord parce que le travail lui était difficile, et ensuite parce qu'il était fort difficile à lui-même sur son travail ».

Il produisait sur ses contemporains l'impression d'un homme « qui n'était pas de son siècle », simple, un peu rude, d'une bonne foi antique, d'une inflexible probité, ne connaissant, disait-on, « que le oui et le non », incapable de toute rouerie, de toute diplomatie, de tout artifice.

Cet homme d'un autre âge, empreint d'une espèce de bonhomie paysanne, était né à Vadans près d'Arbois, non loin du célèbre château de Joux, édifié sur le sommet d'une hauteur de la Franche-Comté, et aux anciens possesseurs duquel se rattachait sa famille, tombée, par suite de péripéties inconnues, dans une condition modeste. On conte que, jeune, il gardait toujours à côté de lui, sous ses yeux, un dessin représentant, sur son rocher taillé à pic, le château dont il portait le nom. C'était là pour son imagination un stimulant, un encouragement à reconquérir, grâce à l'effort opiniâtre, l'illustration de ses lointains ancêtres.

Avant de devenir, par son entrée dans l'atelier de Coustou, un artiste, il avait été voué aux professions obscures, aux besognes presque mécaniques, mais déjà, dans la sculpture industrielle du bois, il avait développé son intel-

ligence technique, sa sûreté d'œil, son habileté de main.

Il était âgé de vingt-cinq ans lorsque à Marseille une impression, décisive pour sa carrière artistique, fut produite sur lui par les sculptures de ce Puget, à propos duquel Delacroix n'hésitait pas à écrire que « son nom est un des plus grands que présente l'histoire des arts ».

De son séjour de six années à Rome, Dejoux rapporta une ample provision d'études. Chez un homme de cette trempe et de ce tour d'esprit, le goût de l'antiquité était, pour ainsi dire, chose naturelle, l'effet de l'intuition et de l'instinct plus encore que de la réflexion. Il visait spontanément au grand, au simple. On en eut des marques dans son « morceau de réception », le *Saint Sébastien mourant*, noble et correct, d'une exécution à laquelle ne font défaut ni la souplesse, ni le fini ; dans son *Catinat* ; dans ces œuvres exposées à plusieurs salons successifs, où se manifeste sa prédilection pour le genre élevé : son *Académie* en bas-relief de sept pieds, son *Achille*, de neuf pieds de proportion, surtout son groupe de *Cassandre enlevée par Ajax*, ouvrage d'une composition énergique, d'une rare tenue de style, qui passa, au regard de bons juges, pour sa production la plus originale et la plus correctement achevée.

L'ère révolutionnaire fut pour lui inspiratrice ; l'occasion était favorable à l'utilisation des facultés qui le portaient vers l'épique et le colossal. Il conçut alors d'intéressants projets, mais son extrême lenteur dans le travail fut un

obstacle, et empêcha plusieurs de ses grandes entreprises d'aboutir.

*
* *

C'est par Moitte, dont l'œuvre est caractérisée, en général, par l'élégance et la sévérité du style, que nous terminerons cette revue de la section de sculpture, à l'origine de l'Institut. Le don spécial de Jean-Guillaume Moitte se révéla dès son plus bas âge; tout enfant, il formait de petites figures avec de la cire, et, selon l'expression assez piquante de celui qui nous a conservé ce souvenir, « il *usurpait*, pour cet exercice, la plus grande partie du temps destiné à son éducation ».

Il fut, à quinze ans, élève de Pigalle, et ensuite de Lemoyne. S'il renonça à son premier maître, ce fut pour des raisons non artistiques, mais, si l'on nous permet cette façon de parler, « topographiques ». Il demeurait au faubourg Saint-Victor, et Pigalle à l'extrémité du faubourg du Roule. Assez délicat de santé, il ne put résister longtemps à la fatigue que lui causait la fréquence d'un pareil trajet.

Il sortait d'une famille d'artistes. Son père, graveur de talent, est l'auteur de nombreuses planches d'après Lancret, Boucher, Greuze, Téniers, Wouvermans, Miéris. Ses deux sœurs, Angélique-Rose et Élisabeth-Mélanie, continuant la tradition paternelle, ont pratiqué non sans distinction ce même art de la gravure, l'une se vouant au

paysage, et l'autre à la reproduction au burin de l'œuvre de Greuze. — Greuze eut aussi un interprète d'ordre identique dans la personne d'un de leurs frères, François, qui a également travaillé d'après Baudouin et d'après Jordaens. Un autre frère, Jean-Baptiste-Philibert, a professé l'architecture à Dijon.

En Italie, Jean-Guillaume Moitte se partagea entre deux études, qui lui furent également profitables : celle de l'antique et celle du modèle vivant. C'est dans cette période de sa vie qu'il acquit, selon Périès, « le goût exquis et la correction du dessin, l'élégance des formes, la beauté des proportions, l'heureux choix des draperies et la variété d'expression qu'il a su répandre dans ses ouvrages ».

A son retour, un des premiers emplois qu'il fit de l'art, déjà ferme et délicat, qu'il s'était acquis, fut de fournir à Auguste, orfèvre du roi, quantité de dessins à la plume de valeur; ils servirent de modèles à cet orfèvre célèbre pour ses plus beaux ouvrages. Le secrétaire perpétuel de la Classe, en prononçant l'éloge de Moitte, assure que « plus de mille dessins » de cette espèce sortirent alors de sa plume.

Entre les œuvres de lui qui frappèrent le plus ses contemporains, nous désignerons son *Sacrificateur*, sa *Vestale faisant l'aspersion de l'eau lustrale*, son *Ariane*, son *Cassini*, ses figures colossales de *la Bretagne* et de *la Normandie*, sa statue équestre en bronze de Bonaparte, et le tombeau du beau-frère de ce dernier, le général Leclerc.

Il fut l'auteur d'un assez grand nombre de bas-reliefs,

pour les barrières de Paris, pour le château de l'Isle-Adam (où se voyait aussi un *Sphinx*), pour le Panthéon, où son fronton représentant *les Vertus civiques* et *les Vertus guerrières* a été malheureusement brisé lorsque le monument fut rendu au culte. Citons encore ses bas-reliefs de bronze pour la colonne du camp de Boulogne.

Il sculpta un autre bas-relief au-dessus de la porte d'entrée de la galerie des Antiques. Le si intéressant *Magasin encyclopédique* de Millin, au moment où l'œuvre fut découverte, vantait « le style de cette jolie figure et le bon goût des draperies, dignes, en tout, de la réputation de l'auteur ».

Ce fut sa femme, avec celle de Pajou, qui, lors des événements de la Révolution, invita les femmes artistes à imiter l'exemple de civisme des dames romaines. En septembre 1789, cent trente de ces femmes, convoquées par ces deux « citoyennes », votèrent le sacrifice de leurs bijoux qu'une députation de vingt-deux d'entre elles présenta à la Constituante à titre de contribution patriotique.

Entre cette Mme Moitte et son mari il existait une parfaite union. Le Breton a dit de lui : « On ne fut pas meilleur époux ». Il ajoute, d'une manière qui peut paraître passablement naïve : « Si la nature lui avait accordé des enfants, il aurait été excellent père ».

III

ARCHITECTES : Charles de Wailly (1729-1798). — Boullée (1728-1799). — Gondoin (1737-1818). — Raymond (1742-1811). Pâris (1745-1819). — Peyre (1739-1823).

Parmi les six artistes qui, à l'origine, constituèrent dans la « Classe », à l'Institut, la section d'architecture, il s'en trouvait un, Charles de Wailly, qui n'en fit point partie longtemps, puisqu'il mourut trois ans après, en 1778.

Il appartenait à une famille dont beaucoup de membres sont, à des titres divers, parvenus à la notoriété. C'est de son père, grammairien et lexicographe (qui, par ses *Principes généraux de langue française*, accomplit une sorte de révolution dans l'enseignement, et qui fit partie de l'Institut), que l'on a pu dire : « Ses écrits enseignaient à bien parler; sa conduite enseignait à bien vivre ». Son frère, collaborateur de leur père, tour à tour censeur et proviseur, a traduit en vers les *Odes* d'Horace. Un de ses neveux, qui professa la rhétorique et s'intéressa à la lexicographie, est mort inspecteur général de l'Instruction publique. Un autre neveu, traducteur de Sénèque et de Virgile, a écrit pour le théâtre; il a imité, sous le titre

4

d'*Amour et Intrigue*, un des drames de Schiller, et il a signé *l'Oncle Philibert*. Un autre neveu aussi a écrit des comédies et des livrets; il a collaboré avec Bayard pour *le Mari à la campagne* et avec Samson pour *l'Alcade de Zulamea*. A la famille se rattache encore Léon de Wailly, romancier, traducteur de romans et d'autres ouvrages anglais, en outre auteur dramatique, et qui, avec Auguste Barbier, fournit à Berlioz le poème de *Benvenuto Cellini*. Ce Léon de Wailly eut un fils, auquel on doit des vers, des nouvelles et des pièces. Enfin n'oublions pas un autre parent, Natalis de Wailly, érudit de mérite, membre de l'Académie des Inscriptions, qui, sans parler de ses Mémoires et dissertations sur différents sujets, a travaillé avec Guignault et Delisle aux tomes vingt et un et vingt-deux du *Recueil des historiens des Gaules*.

Sur celui qui pour le moment nous occupe, sur Charles de Wailly, l'architecte, une notice a été lue, à l'Institut, par Andrieux, l'auteur du *Meunier de Sans-Souci*. Il y rapporte, sur l'enfance de l'artiste, une particularité assez amusante : dès ce temps, de Wailly « essayait de bâtir avec de la terre qu'il pétrissait; il jetait les fondements de ses édifices d'argile au pied d'un mur ou dans un fossé, les recouvrait soigneusement de gazon, afin de les retrouver tout entiers, et venait, à la récréation suivante, achever le portique ou la colonnade de son invention. » Il n'est guère surprenant qu'ayant l'esprit préoccupé de cette manière, il fût, selon ce que relate un autre biographe, « toujours le dernier de sa classe ».

A la même époque, sur ses petites éçonomies, il achetait, non comme ses camarades, des bonbons ou des jouets, mais des plans et des dessins.

Quand il fut en âge de se livrer sérieusement à ses goûts, et d'obéir à une vocation si décidée et si impérieuse, ce fut Servandoni qu'il eut pour maître.

A propos de son grand prix d'architecture, qu'il obtint en 1752, il y a lieu de rappeler un trait qui fait honneur à son caractère. Un de ses concurrents, Moreau, qui n'avait obtenu que le second prix, se désolait de son échec. De Wailly se rend chez le surintendant des beaux-arts et demande que, par faveur, on accorde à Moreau le voyage à Rome. Le surintendant refuse. « Eh bien! dit de Wailly, je sais un moyen de tout arranger. Mes trois ans de séjour là-bas sont à moi; j'en puis disposer; j'en donne dix-huit mois à Moreau. » On accepta cette combinaison, marquant, chez celui qui la proposait si généreusement, un désintéressement assez rare pour mériter d'être signalé.

Les œuvres de De Wailly ne sont point fort nombreuses. On cite, parmi les meilleures, le château des Ormes en Touraine et le Palais Spinola à Gênes. De plus, avec Peyre, il construisit l'Odéon, d'une extrême sobriété de style; car, d'après l'observation de M. Raoul Rozières dans son excellent livre sur *l'Evolution de l'Architecture en France*, « toute ornementation moderne en est bannie. » C'est pour cette même sobriété, non dépourvue d'élégance, que les contemporains s'accordaient à vanter son talent dans l'arrangement des intérieurs.

Il s'employa avec succès dans les décorations de l'Opéra, et celle qu'il avait donnée pour le palais d'Armide a été, à l'Académie de musique, conservée et réparée pendant quarante ans.

Très versé dans l'entente et le goût de tous les arts, et devenu conservateur du Musée des tableaux en 1795, il recueillit en cette qualité, en Belgique et en Hollande, nombre de chefs-d'œuvre destinés à enrichir l'établissement qu'il dirigeait.

Cet homme de tête et de cœur était fort attaché à son pays. Lorsque la tsarine voulut l'attirer auprès d'elle, il fit cette réponse : « Si l'impératrice veut des plans, je lui en ferai tant qu'elle voudra; je n'ai pas besoin d'aller à Saint-Pétersbourg pour cela. »

*
* *

« S'il n'a pas laissé de monument digne de son génie, l'occasion seule lui a manqué. » Cette phrase de Villar, dans une notice lue à l'une des séances de l'Institut, s'applique à celui qui, à l'origine, se trouvait être, par l'âge, le doyen de la section d'architecture, à Boullée, homme d'un incontestable mérite, doué d'un instinct artistique des plus sûrs, encore fortifié par beaucoup de réflexion et d'étude, mais à qui les circonstances ne permirent pas de beaucoup bâtir.

Il y a lieu toutefois de citer les maisons de plaisance qu'il construisit dans les environs de Paris, les nombreux

hôtels qu'il édifia à la Chaussée-d'Antin, les « habitations délicieuses », selon le terme d'un contemporain, qui, sous sa direction, s'élevèrent aux Champs-Elysées, et entre lesquelles la plus connue peut-être est l'hôtel Brunoy.

Il fut aussi l'auteur de l'Hôtel de la Compagnie des Indes, qui reçut depuis d'autres affectations. De plus, il prouva une grande habileté dans la façon dont il convertit l'Hôtel de la Force en une maison de détention.

Ses plans non réalisés et ses dessins formaient une collection immense. Mentionnons, en particulier, un projet pour un monument funèbre à la gloire de Newton. Pour cet objet, il avait, dit en style du temps son biographe, « dessiné le plan d'un mausolée placé au centre d'une sphère. L'immensité l'environne, et le génie de Newton semble planer encore dans son empire ».

Boullée avait commencé par s'adonner à la peinture, et, dans cette période, avait été l'élève de Lancret. Il aborda l'architecture avec des idées de réforme. Il « tonnait », dit l'auteur de son éloge, « contre le mauvais goût », et se montrait résolument hostile à ceux qui « se plaisant à tourmenter la nature », mettaient « le bizarre à la place du sublime, le maniéré à la place du gracieux ».

Nous avons vu, à propos de Julien, qu'on l'avait rapproché de Vien, qu'on l'avait présenté, pour sa tendance au style pur et châtié comme « le Vien de la sculpture ». D'une manière identique on a le sentiment que Boullée avait été (ou du moins voulu être) le Vien de l'architecture française.

On a même été plus loin, et on l'a quelquefois, à raison de ses velléités de ferme et sobre « classicisme », comparé à David.

On avait proposé de graver sur sa tombe cette inscription : « Ici repose Boullée, homme de bien et célèbre architecte ». Ces deux désignations, en effet, s'appliquent à lui avec une convenance parfaite. Sa capacité d'artiste fut incontestée, et d'un autre côté on a gardé le souvenir de la probité sévère et scrupuleuse qu'il mit dans la dépense des travaux qui lui furent confiés.

Ce que furent ses visées, ce que fut sa qualité d'esprit, on en aura une perception assez juste d'après ce court fragment d'un manuscrit qu'il a laissé, et qui est une sorte d'essai sur l'art : « J'ai tâché d'élever l'art à toute sa hauteur.... Nos édifices publics devraient être, en quelque façon, de vrais poèmes. Les images qu'ils offrent à nos sens devraient exciter dans nos cœurs des sentiments analogues à leur destination. »

*
* *

Plus heureux, en un sens, que Boullée, Gondoin a eu la bonne chance d'attacher son nom à un édifice considérable, l'École de médecine, ou, comme on disait alors, l'École de chirurgie, qui, de la part des historiens de l'art, a été l'objet des plus grands éloges. Quatremère y a vu « le monument classique du dix-huitième siècle ». M. Léon Chateau, dans son intéressante *Histoire de l'Architecture en France*,

s'exprime ainsi sur ce même sujet : « L'œuvre de Gondoin prouve une grande connaissance de l'antiquité; aucun monument de cette époque n'est aussi plastique que celui-ci, et l'on doit tenir compte à l'architecte de son respect pour les saines traditions antiques, qui sauvegardèrent au moins notre architecture des extravagances que l'école borrominienne avait cherché à introduire dans notre pays. » De même, dans l'ouvrage que nous avons déjà cité, M. Raoul Rosières dit que ce fut « selon les plus stricts préceptes théoriques » que Gondoin « aligna les façades de l'École de médecine ».

On a récemment découvert, dans l'achèvement des travaux de la nouvelle École, sous le dallage du grand amphithéâtre la « première pierre » de l'ancien monument. Sur une plaque de cuivre fixée à cette pierre est gravée la curieuse inscription suivante, — où d'ailleurs ne figure point le nom de l'architecte :

Du règne de Louis XVI.

Cet édifice, consacré à l'étude et à la perfection de la chirurgie, fut commencé par l'ordre et sous les heureux auspices de Louis le Bien-Aimé, l'an de grâce 1769. Louis XVI, toujours auguste, toujours bienfaisant, en ordonna la continuation la première année de son règne, et, pour mettre le sceau à son amour pour ses sujets, en a posé cette première pierre le 14 septembre 1774. Monument de la protection qu'il accorde à un art utile au peuple dont il est le monarque et le père.

Me Germain Pichault de la Martinière, conseiller d'État, chevalier de l'ordre du roy, étant premier chirurgien de S. M.

Gondoin n'avait pas beaucoup plus de trente ans quand il commença cette œuvre importante.

De grands travaux pour des particuliers le mirent en possession d'une véritable fortune. Cette fortune, par la suite, non seulement le dispensa de chercher des entreprises lucratives, mais même lui permit d'en faire de dispendieuses, « ce qui n'est pas fort difficile en architecture », remarque assez finement Quatremère.

C'est ainsi que, retournant en Italie, où, jeune, il avait séjourné comme pensionnaire, et désirant restaurer et reconstituer, à Tivoli, la célèbre villa de l'empereur Adrien, il voulut, pour faciliter sa tâche, recourir au procédé expéditif qui consistait à acheter purement et simplement tous les terrains où subsistaient les ruines nombreuses de cette habitation étendue et magnifique. Ce projet ne put suivre son cours, mais de ses travaux préalables résultèrent d'innombrables dessins intéressants, dont Gondoin fit présent à son ami Piranesi.

C'était Louis XV qui, lors de ses débuts, lui avait ouvert la carrière artistique. Le père du jeune homme, en effet, que l'on appelait « le bon Gondoin », était jardinier en chef des admirables jardins de Choisy, celle de ses maisons de plaisance que le monarque affectionnait le plus. Louis XV aimait à causer avec son jardinier, chez qui il appréciait la franchise et la bonhomie du langage. On conte qu'en récompense d'une superbe offrande de fleurs rares et de fruits précoces, le roi ménagea un jour à son fidèle serviteur une surprise, en faisant exécuter pour lui,

dans une des manufactures royales, un assortiment de la plus belle faïence, sur laquelle étaient peints les instruments et les produits du jardinage.

Beaucoup plus tard, quand Gondoin se fut créé, près de Paris, dans un beau site, au milieu des bois et des sources, le splendide domaine auquel il donna le nom des *Vives Eaux*, et où il multiplia les bassins, les terrasses soigneusement nivelées, les plantations et les perspectives, ce fut l'habit de jardinier qu'il adopta pour échapper, en cette riche résidence, aux périls de l'époque révolutionnaire. Sous ce modeste accoutrement, et habitant provisoirement une humble maisonnette à l'entrée de la propriété, il réussit à se dérober aux recherches.

Plus tard, en des temps plus calmes, il put, en société d'un petit nombre d'amis, goûter paisiblement les charmes de cette ravissante retraite. Mais sa tranquillité risquait d'y être troublée par les curieux que « la célébrité du lieu, des beautés de la nature et de l'art, commençait à y attirer ». Alors, « soit souvenir de la profession paternelle, soit passion pour la culture des jardins, soit aussi reconnaissance pour l'heureux déguisement qui l'avait sauvé, c'était sous l'habit de jardinier qu'il se cachait souvent, et qu'il se plaisait à interdire l'accès du jardin aux étrangers qui en auraient importuné le maître ».

*
* *

Ce fut une carrière féconde... en déceptions, que celle de Raymond, homme de travail et de pensée, pourvu d'incontestables dons rehaussés par beaucoup de savoir, auquel se dérobèrent trop fréquemment les occasions de se produire, et d'affirmer, en construisant, son talent ingénieux et distingué. Son « projet » pour la restauration du vieux Louvre fut considéré comme un chef-d'œuvre, mais demeura, malheureusement, à l'état de « projet ». D'autres déboires du même genre finirent par lui causer un découragement et un dégoût qui le déterminèrent à passer ses dernières années dans la retraite.

On a gardé le souvenir de ses démêlés avec Chalgrin, que nous étudierons dans un chapitre suivant, et en compagnie de qui il avait été chargé de commencer l'Arc de l'Étoile. Les deux architectes ne purent arriver à s'entendre. Il n'y avait pas d'harmonie entre leurs conceptions. « M. Raymond avait orné son arc de colonnes engagées. M. Chalgrin avait disposé dans le sien des colonnes isolées, c'est-à-dire adossées; au lieu de décider entre les deux dispositions, on arrêta que l'arc serait sans colonnes. » C'était là, semble-t-il, un moyen de mettre les deux artistes d'accord. Mais bientôt recommencèrent des difficultés et des débats, à la suite desquels Raymond prit la résolution d'abandonner définitivement la partie.

Né à Toulouse, il était le fils d'un entrepreneur de

bâtiments qui n'avait pas assez de ressources pour envoyer son fils travailler à Paris. Mais le jeune homme rencontra un protecteur généreux en la personne d'un de ces amateurs éclairés, alors si nombreux, Nicolas-Joseph de Marcassus, baron de Puymaurin, peintre, musicien, connu par ses voyages en Italie, d'où, notamment, il avait rapporté un grand enthousiasme pour *la Serva padrona*. Ce fut grâce à lui que Raymond, venu dans la capitale, put s'instruire aux leçons de Blondel, d'Hilaire et de Lorri.

L'Italie exerça plus tard sur lui une influence profondément éducatrice. Il y étudia en détail l'art élégant et fin de Palladio, dont il rechercha les ouvrages à Vienne, à Trévise, à Venise, à Padoue.

Il importe de signaler sa résidence de trois années à Montpellier, où il dirigea divers travaux publics, mais ne termina, d'ailleurs, que la belle place du Peyrou. Raymond, ajoutons-le, a écrit une dissertation intéressante, trop technique pour être analysée ici, que nous avons retrouvée dans la collection des Mémoires de l'Institut, « sur la construction du dôme de la *Madonna della Salute*, à Venise, comparée avec celle du dôme des Invalides à Paris ».

*
* *

Ainsi que le précédent, Adrien Pâris a laissé assez peu d'œuvres : on cite comme la principale le portail de la cathédrale d'Orléans. Curieux et d'esprit ouvert, il s'intéressa à des études d'ordre varié. A Rome, âgé de vingt ans

à peine, il s'occupait autant de numismatique et d'archéologie que d'architecture. Plus tard, il fournit de nombreux dessins pour *les Tableaux de la Suisse* de Laborde, et *le Voyage à Naples*, de Saint-Non. Sa famille tenait un certain rang; son père avait été intendant des bâtiments de l'évêque de Bâle. Lui-même, à la veille de la Révolution, en 1788, reçut de Louis XVI des lettres de noblesse.

Successivement il fut nommé dessinateur du Cabinet du Roi, architecte des Économats, directeur des fêtes de la Cour, puis architecte de l'Opéra pour lequel il fit exécuter de belles décorations, entre lesquelles on distingue celles d'*Armide* et de *Panurge*.

Les événements révolutionnaires lui ayant fait perdre ses places, il se retira chez des amis, près du Havre, au château de Colmoulin. Pour ne gêner en rien ses hôtes, il voulut s'établir, au fond du parc, dans un colombier. Il y passa dix ans, absorbé par des travaux de littérature et d'histoire naturelle.

Deux faits, très honorables pour lui, montrent à quel point il réunissait en sa personne les qualités qui font le galant homme. En 1806, se trouvant à Rome, où il avait été pour rétablir sa santé, il fut prié de se charger, par intérim, de la direction de l'École française; il n'accepta que sous la condition que ces fonctions seraient gratuites, ou plutôt qu'il lui serait loisible de disposer en faveur des pensionnaires des émoluments attachés à sa place. — Un peu après, la Consulte, désirant, en considération de ses vastes connaissances et de son talent, le fixer à Rome, lui offrit, à

cet effet, la position, fort lucrative, de conservateur de la basilique de Saint-Pierre; il déclara que cette situation lui paraissait devoir appartenir de droit à un architecte de naissance italienne, et il désigna celui qui lui semblait le plus apte à la bien remplir.

Pendant sa direction de l'École française, il s'était appliqué à améliorer le sort des élèves, traités à cette époque « comme des soldats dans une caserne », et inutilement assujettis « à toutes les formes de la discipline militaire ».

Archéologue instruit, comme nous l'avons dit, il servit d'intermédiaire pour l'acquisition des antiques de la villa Borghèse par le gouvernement français, et, en 1811, il dirigea les fouilles du Colisée, auxquelles se rapportent en partie les commentaires manuscrits qui, avec ses dessins et ses études, sont déposés à la Bibliothèque Nationale.

Il avait formé une collection particulière, un « cabinet », dont le catalogue a été imprimé à Besançon, sa dernière résidence, par ordre du conseil municipal de cette ville.

*
* *

Avant d'abandonner momentanément l'architecture, nous n'avons plus, dans cette partie de notre travail, à parler que de Peyre, dont l'influence pédagogique, en particulier, a été très grande. Son œuvre la plus importante est le château de Coblentz (plus étendu en façade que ne l'était celui des Tuileries), bâti pour l'électeur de Trèves, qui avait demandé à la cour de France de lui désigner un archi-

tecte. Dans cet ouvrage l'artiste s'est inspiré des principes d'ordre, de régularité, de pur et bon style, qui, dès le temps de son séjour de pensionnaire à Rome, avaient été les siens. Au même genre, conçu en réaction contre le goût prétentieux, et, comme on l'a dit, « dépravé », qui avait naguère prévalu, appartenaient les quelques autres constructions élevées par Peyre, notamment les deux petites églises construites par lui à Saint-Germain-en-Laye.

Très cultivé, Peyre a participé activement aux travaux de l'Institut, aux séances duquel il a lu plusieurs mémoires, un entre autres qui donne une idée avantageuse de ses qualités d'écrivain, sur les antiquités de la ville de Trèves. Un autre mémoire est consacré à cette question : « La Bibliothèque nationale peut-elle rester entourée du Théâtre des Arts, des bâtiments dépendants de la Trésorerie, de maisons particulières qui sont adossées à cet édifice, sans être exposée au risque imminent d'être incendiée ? ». Incidemment, dans ce travail, Peyre donne la mesure de son esprit pratique en indiquant « des moyens d'empêcher que la totalité d'une salle de spectacle soit incendiée si le feu prenait au théâtre ». Il est intéressant de le voir recommander, à cet effet, quelques-unes des mesures qui, à une époque assez voisine de nous, ont été imposées aux directeurs d'entreprises théâtrales. C'est ainsi qu'il conseille de bâtir « en pierres ou autres matériaux incombustibles » de grands réservoirs placés au-dessus de la scène et pouvant instantanément l'inonder. Il préconise également la

fermeture de la scène au moyen de châssis de fer couverts de tôle.

Toujours préoccupé du danger que le feu pouvait faire courir à nos collections publiques de livres, et désireux de les préserver de ce risque par l'isolement, il donna un *Projet d'une bibliothèque nationale à ériger sur l'emplacement de la Magdelaine de la Ville l'Evêque,* c'est-à-dire à l'endroit, alors vacant, où Napoléon décida l'érection d'un monument votif à la Gloire, devenu depuis l'église de la Madeleine. Tout est prévu dans ce projet, même le « logement des conservateurs », et la distribution générale est fort ingénieuse. Aussi l'auteur, en concluant, se crut-il autorisé à dire que « ce monument occuperait une place distinguée dans les fastes de l'univers ».

Peyre, pendant la révolution, préserva de l'anéantissement un assez bon nombre d'œuvres d'art à Fontainebleau, où il se trouvait alors (il y avait occupé le poste de contrôleur des bâtiments du roi). Le Conseil révolutionnaire de la ville avait fait transformer en gros sous une superbe statue du Tibre et d'autres bronzes qui décoraient les jardins. De nouveaux ravages étaient à craindre. Mais, de même qu'il en était arrivé, selon ce que nous avons conté plus haut, pour la *Sainte Scholastique* de Houdon, inopinément transformée en *Philosophie*, Peyre réussit à donner le change aux jacobins, peu versés dans l'archéologie, en leur faisant prendre pour des Brutus et des Publicola des statues de chevaliers ou de chanceliers de France.

Il fut moins heureux à l'égard d'un beau portrait de

Louis XIII, par Mignard, qu'il tentait de sauver également de la destruction. « N'osant parler de la beauté de la tête, il se rabattait, pour toucher ses adversaires, sur la beauté des mains. « Eh bien ! qu'à cela ne tienne, lui répondit-on ; « si tu trouves ces mains si précieuses, on va t'en donner « une », qu'à l'instant on découpa avec un couteau, et le reste, mis en lambeaux, alla entretenir le feu patriotique qui, sur la place publique, dévorait ce qu'on appelait les emblèmes de la superstition et de la féodalité. »

IV

COMÉDIENS ET COMPOSITEURS : PRÉVILLE (1721-1799). — MOLÉ (1734-1802). — MONVEL (1745-1812). — GOSSEC (1733-1829). — GRÉTRY (1741-1813). — MÉHUL (1763-1817).

Nous arrivons à la section mixte, composée par parties égales d'acteurs et de compositeurs qui, selon une conception confuse et bâtarde, et par une disposition destinée à être promptement abrogée, constitua tout d'abord dans la « Classe » le domaine commun de la déclamation et de la musique.

Commençant par les acteurs, nous nous occuperons tout d'abord de Préville, le plus vieux, celui aussi qui devait le premier disparaître.

Sa renommée était immense. Lorsque, quelques années après sa mort, le préfet de l'Oise, M. de Cambry, décida de lui élever un tombeau à Beauvais, sa ville natale, un journal du temps dit, à ce sujet, qu'il avait été « le premier comédien de l'Europe », et que « sa réputation égalait celle de Roscius ».

Le même journal émettait le vœu que le monument en question fût « orné des attributs de la gaieté, de la folie,

de la morale que Préville respectait, et dont il avait toujours été l'apôtre aimable ».

Les contemporains de Préville le définissaient « le comédien le plus vrai, l'acteur le plus exact, le plus varié, le peintre le plus fidèle ». On appréciait son extrême souci du naturel et de la sincérité. C'est à quoi faisaient allusion les vers suivants, qui furent placés sous son portrait en costume de Crispin :

> A voir Préville et la manière aisée
> Qui règne dans sa voix, son geste et son regard,
> On dit : Sous le manteau de l'art,
> C'est la nature déguisée.

A quel degré il poussait l'imitation de la nature, il est facile de le comprendre en se rappelant cette anecdote assez connue : Un jour qu'il jouait, à Fontainebleau, Larissole dans *le Mercure galant*, le factionnaire placé sur le théâtre, le voyant venir de la coulisse titubant et la pipe à la bouche, le prit pour un vrai soldat, un camarade aviné, et ne voulut pas le laisser passer.

Il arrivait à de tels résultats par une étude très attentive et très minutieuse. C'est ainsi qu'ayant à représenter le personnage du médecin dans *le Cercle* (personnage dont l'original était Lorry, le rival de Bordeu, et dont il est si souvent question dans les écrits du temps), Préville contrefit le malade, demanda le célèbre docteur, et, pour avoir le temps de s'approprier ses façons, le retint longuement en s'attribuant toutes sortes de maux imaginaires.

Préville a joué une énorme quantité de rôles, et de caractères très divers, mais on ne l'a jamais plus vanté que dans le Figaro du *Barbier*, et le Brid'oison du *Mariage*.

Il était le fils d'un intendant de l'abbesse du monastère de Saint-Antoine. Son père l'élevait si sévèrement qu'il prit le parti de s'enfuir. Il courut les aventures, fut tout d'abord garçon maçon, et, peu après, clerc de notaire. Ce dernier métier ne lui plaisait guère. Aussi ne tarda-t-il pas à « laisser l'étude du Digeste pour celle du bréviaire de Thalie ».

Son jeu, tout d'abord un peu excentrique, devint promptement égal et uni, parfait de discrétion et de mesure. On dit que Garrick, qu'il avait eu occasion de voir, exerça sur son goût une forte influence.

Grand professeur, et connaissant à fond la théorie de son art, Préville soutenait qu'au théâtre on peut rendre toutes les passions sans les avoir jamais éprouvées par soi-même, l'amour excepté. Rappelons la leçon qu'il donnait un jour à une jolie actrice à qui il voulait faire exprimer la jalousie. Après quelques explications préalables, il lui disait : « Voilà tout l'esprit de votre rôle. Eh bien, supposez que vous êtes trahie par M... (c'était un jeune homme dont on la disait éperdument éprise) et qu'il vous abandonne, que feriez-vous ? — Moi ? Je chercherais au plus tôt un autre amoureux pour me venger de lui. — En ce cas, répondit Préville, nous avons perdu tous deux nos peines ; jamais vous ne jouerez bien un rôle qui exigera de la sensibilité ; jamais vous n'exprimerez les délicatesses de l'amour. »

Une note de Clogenson, dans l'édition de Voltaire qu'il a publiée en compagnie d'Auguis, Daunou, Étienne, Charles Nodier, etc., nous fournit sur Préville deux renseignements intéressants. Ce fut lui, jouant le rôle de Crispin, qui marcha à quatre pattes, dans le troisième acte de la comédie des *Philosophes*. Après la mort de Voltaire, il s'opposa à ce que sa statue fût placée dans le foyer public de la Comédie. « Cette statue en pied, ajoute Clogenson, longtemps reléguée par lui dans le Garde-meuble, n'en est sortie que pour passer dans le vestibule du Théâtre-Français, où on la voit encore. »

A sa retraite, Préville était allé vivre à Senlis. La Comédie lui faisait une pension de 2475 livres et il en touchait du roi une autre de 2500 livres. Lors de la Révolution, on vint le chercher, lui demandant de sauver le théâtre, qui faisait alors des affaires peu brillantes. Il reparut sur la scène, à soixante et onze ans, et sembla n'avoir rien perdu. Sa rentrée attira une affluence prodigieuse. Mais, peu de temps après, sa tête s'affaiblit, puis se dérangea.

Fort dépensier, amateur de tableaux, aimant à faire construire, — ayant, comme on disait, « le goût de la truelle et du rabot, » — il était aussi très généreux. Les questions d'intérêt le préoccupaient peu. On raconte qu'un certain domestique le servit trente ans « sans convention de gages, sans autre arrangement que : « Monsieur, donnez-« moi de l'argent ».

C'est de ce même valet, qui avait fini par s'identifier, en quelque sorte, avec son maître, que l'on rapporte ce pro-

pos : « Nous n'en pourrons plus demain. Y a-t-il du bon sens à cela ? Nous jouons *le Barbier de Séville* et *le Mercure galant*.... Mais il y a de quoi crever! »

*
* *

Il était question de Thalie dans un des textes originaux que nous avions tout à l'heure à citer sur Préville. Nous retrouvons le nom de cette divinité, au sujet de Molé, dans un écrit que lui a consacré Étienne; pour faire entendre que cet acteur, d'abord à la fois tragédien et comédien, se confina exclusivement, à partir d'une certaine date, dans le genre comique, Étienne nous dit mythologiquement que, « se donnant tout entier à Thalie, il renonça pour toujours au culte de Melpomène ».

Mais c'est par Melpomène qu'il avait commencé. Son premier début au Français eut lieu dans *Britannicus*. Malgré les qualités dont il y fit preuve, on l'ajourna. C'est que, comme le dit encore Étienne, « on avait alors le droit d'être difficile à la Comédie-Française ; le parterre n'était point un mélange confus d'hommes sans lumières et sans éducation. Il était sévère et juste. Molé fut encouragé, mais ne fut point reçu ».

Il se développa promptement, et devint, de la part du public, l'objet d'un engouement véritable. On le vit bien quand il tomba malade. Il exigea, jour par jour, des bulletins de sa santé! A sa convalescence, on lui envoya de tous côtés les vins les plus coûteux et les plus exquis. Pour

l'indemniser des frais de médecin, une représentation fut organisée à son bénéfice, et le roi lui fit remettre cent louis.

Ces incidents au reste, par réaction, éveillèrent la verve de ceux que Chamfort nommait « les caustiques », et donnèrent naissance à une chanson trop connue pour être reproduite ici.

Élégant, plein de charme, Molé était parfois, en ses façons, imité par la jeune noblesse, c'est-à-dire par les personnages mêmes qu'il s'était proposés pour modèles ; de la sorte, comme on le disait, « les originaux se faisaient copies ».

Sa grâce extrême de tournure, de prestance et de manières, il la conserva longtemps. Louise Contat s'exprimait ainsi sur le compte de l'artiste vieilli : « Il a soixante-cinq ans, et il n'existe pas de jeune homme qui se jette si bien aux pieds d'une femme. »

Comme Préville, il était généreux. Après lui avoir vu jouer *le Dissipateur*, un petit marchand de son quartier, se trouvant dans de mauvaises affaires, lui demanda six mille francs. Molé les lui prêta sans la moindre difficulté.

Il fut mêlé assez directement à la querelle de Beaumarchais et des sociétaires, relativement aux représentations du *Barbier*. Beaumarchais réclamait un compte des recettes. Molé, au nom du théâtre, lui demanda si son intention était de *donner* sa pièce à la Comédie, ou d'en exiger les droits d'auteur. Beaumarchais répondit en riant : « Je la donnerai si je veux la donner, et je ne la donnerai pas si

je ne veux pas la donner; ce qui n'empêche pas qu'on ne m'en remette un compte. — Mais, dit Molé, combien de fois voulez-vous qu'on la joue à votre profit? Six fois, huit, même dix? — Monsieur, puisque vous me le permettez, je demande qu'on la joue à mon profit mille et une fois. »

Nous ne savons s'il convient d'ajouter foi à l'anecdote qui a été portée au théâtre dans *la Matinée des comédiens de Persépolis*, et qui a rapport à une mésaventure qui serait arrivée à Molé avec un auteur. Il s'agissait d'un manuscrit remis, pour en prendre lecture, au comédien qui, lorsque l'auteur vint réclamer son œuvre, la déclara inadmissible. « Mais qu'y trouvez-vous donc de condamnable? Le plan.... — Est mal conduit. — L'action.... — Invraisemblable. — Les situations.... — Mal amenées. — Le dénouement.... — Brusque. — Le style.... — Extrêmement négligé. » Or, le prétendu manuscrit sur lequel l'acteur se prononçait avec cette tranchante assurance était un rouleau de papier blanc.

Non exempt, comme le démontre ce récit, de prétentions littéraires, Molé les justifiait, en quelque mesure, par un certain talent d'écrivain. Dans ce temps, où l'usage était, de la part des comédiens, d'adresser au public des « discours de clôture et d'ouverture », il a parfois assez bien réussi dans ce genre ingrat. On en pourra juger par le fragment suivant, extrait d'une de ces harangues débitées lors d'une « clôture » :

« Les devoirs ne sont pas toujours pénibles à remplir;

j'éprouve combien il est heureux d'avoir à s'acquitter de ceux que le respect, le goût et la reconnaissance ont imposés aux comédiens; toujours animés de l'ardeur de vous plaire, souvent émus par la crainte de vous mécontenter, et en tout temps pénétrés de vos bontés, mes camarades m'ont jugé digne par ces sentiments d'être leur interprète. »

* * *

On a prétendu souvent que Monvel méritait un souvenir reconnaissant surtout pour avoir été le père de Mlle Mars. Mais la vérité est qu'en dehors de cette paternité glorieuse il a des titres sérieux à l'attention des curieux. Ennemi de Molé, qu'il dépassa peut-être dans certains rôles, — par exemple celui de Charles de Morinzer, dans *l'Amant bourru*, dont il était l'auteur — il fut un comédien de valeur, doué d'intelligence et de sensibilité, habile à composer un personnage, en dépit de son physique assez chétif qui, d'après Mlle Clairon, le faisait « ressembler à un amant à qui l'on a toujours envie de donner à manger ».

On l'a fort applaudi dans des rôles très différents, l'Auguste de *Cinna*, le Fénelon de Marie-Joseph Chénier, le curé de la *Mélanie* de La Harpe.

Il est à noter que Lekain lui reprochait d'abuser du « pathétique bourgeois, du naturel affecté », et critiquait sa tendance à « dépecer et décolorer les plus belles

périodes poétiques pour en faire de la prose de conversation ».

Monvel a beaucoup écrit pour le théâtre. Il a fourni des livrets à Dezèdes, à Dalayrac, à Della Maria; il a été l'auteur de *Sargines* et de *Raoul de Créqui*; il a, pour *Blaise et Babet*, collaboré avec Alexandre Duval. Son drame des *Victimes cloîtrées* a eu un succès prolongé. Il y donne, en quelque sorte, la phraséologie des mélodrames de notre siècle, car on y trouve, dans le rôle du personnage qui s'appelle Dorval, des passages tels que celui-ci : « Dieu, que j'ai blasphémé, Dieu, dont je doutais, que j'ai maudit, pardonne, pardonne-moi, grand Dieu! Que ta clémence égale mon ingratitude! Dieu de bonté, signale ta puissance, achève, achève ton ouvrage! » — Une question se pose à propos d'une autre œuvre de lui, *Rixleben ou la main de fer*, qui, en 1794, fut arrêtée par ordre, au Théâtre de la République, la veille de la première représentation. Qu'était-ce au juste que cet ouvrage, au titre assez mystérieux, désigné par les uns comme une « tragédie en vers », et par les autres comme une « comédie en prose » ? La pièce ne paraît pas avoir été éditée. Il nous a été, en tout cas, impossible d'en avoir aucun exemplaire imprimé, non plus qu'aucune copie manuscrite.

Le premier volume des mémoires de la classe de littérature et beaux-Arts contient deux « fables » de Monvel, lues par lui à l'une des séances. Dans la première, destinée à montrer que l'approbation des connaisseurs importe plus au véritable artiste que les applaudissements de la foule, le

rossignol (ou « Philomèle ») fait en ces termes la leçon au coucou :

> Apprends, mon cher, qu'aux oiseaux tels que nous
> L'émotion du cœur, une larme muette,
> Plaisent mieux qu'un *bravo* répété par cent fous.
> Les suffrages bruyants d'une tourbe indiscrète
> Font honte aux rossignols, et sont dus aux coucous.

Quant à la seconde fable, *le Chien de basse-cour et la Levrette*, elle se termine par une « morale » ainsi conçue :

> Fortune, emplois, faveurs, dignités et le reste,
> Tout parmi nous s'accorde à l'intrigant,
> Au bas flatteur, à l'homme adroit, souple et rampant....
> On ne pense jamais au mérite modeste.

Par son activité dans plus d'un genre, Monvel a, somme toute, tenu en son temps une place assez importante. Lorsqu'il mourut, presque tous les acteurs de Paris furent présents à ses funérailles, auxquelles assistait aussi une députation de l'Institut.

*
* *

Réduite, pour ainsi dire, comme nous le faisions remarquer plus haut, à la « portion congrue », confinée dans une simple « demi-section », la musique eut du moins cette heureuse chance que ses trois seuls représentants à l'Institut, lors des origines, furent trois hommes d'une

supériorité hors ligne et d'une réputation considérable : Gossec, Grétry, Méhul.

Nous avons eu, dans notre carrière de critique et d'historien musical, à parler souvent de ces trois maîtres, comme de la plupart des autres compositeurs, dont le nom, ultérieurement, se rencontrera sous notre plume. On nous permettra d'éviter, autant que possible, ce qui formerait redite ou double emploi avec telle ou telle partie de nos précédents ouvrages. Par exemple, dans notre *Histoire de la musique en Europe,* nous avons dû, en traitant de la Belgique, caractériser assez longuement Gossec et Grétry, nés Belges tous les deux, comme on sait, et devenus Français seulement par adoption.

C'est à un point de vue différent que nous nous placerons ici pour résumer leur biographie, pour apprécier leur rôle artistique.

Une des grandes originalités de Gossec, par qui nous commencerons, est d'avoir, l'un des premiers, abordé, non sans capacité, le genre, alors nouveau, de la vraie symphonie. Fromental Halévy, dans une lecture à l'Académie des Beaux-Arts, a signalé le quasi-synchronisme que l'on put relever entre l'apparition du premier ouvrage symphonique de Gossec, et celle des premiers essais de Haydn dans la même direction. Il a cru pouvoir appeler aussi l'attention sur une autre coïncidence, assez curieuse, ou du moins amusante : à savoir que les deux « symphonistes » portaient tous deux ces mêmes prénoms, Francois-Joseph.

Le recueil intéressant des symphonies de Gossec ne com-

prenait pas moins de vingt-six ouvrages de cette espèce (il y en faut joindre trois écrites exclusivement pour instruments à cordes). L'orchestre, déjà complexe, de la vingt et unième, en *ré*, pour prendre un spécimen, comporte deux parties de violon, une de viole, de violoncelle, de contrebasse, deux hautbois, deux clarinettes, une flûte, deux bassons, deux cors, deux trompettes, et des timbales. Le style y est sérieux, soutenu, d'une qualité solide, — empreint, en un mot, des mêmes mérites qui distinguent les quatuors de Gossec, plusieurs fois réimprimés à l'étranger.

Sans parler de ses travaux pour le théâtre, il a également, dans la musique d'église, atteint à la supériorité. Il y manifeste, en particulier, l'entente de l'effet instrumental imposant. C'est ce dont on eut la preuve, notamment, dans un *Requiem*, qui produisit, à Saint-Roch, une impression profonde. Ce fut, croyons-nous, la même œuvre qui, exécutée en 1805 à Boulogne, pour le service funèbre de l'amiral Bruix, détermina chez les auditeurs une vive et forte émotion.

La musique « révolutionnaire » et républicaine de Gossec est suffisamment connue. Sur ce terrain aussi il obtint de retentissants succès, soit avec *la Reprise de Toulon*, exécutée à l'Opéra, soit avec son *Chant du 14 juillet*, sa *Marche victorieuse*, ses chœurs pour l'apothéose de Rousseau, ses hymnes, conçus selon la formule d'alors, à l'Être Suprême, à la Nature, à la Liberté, à l'Humanité, à l'Égalité, son *Camp de Grand-Pré*, son *Offrande à la Patrie*. Il fut,

comme on l'a dit, le « compositeur officiel de la République ».

M. Hédouin a publié sur lui jadis, dans les *Archives du Nord*, une étude fort documentée où il nous montre Gossec tout jeune — avant même son entrée comme enfant de chœur à la chapelle du chapitre des Chanoinesses de Sainte-Aldegonde — préoccupé déjà de musique, inventant des airs qu'il accompagnait au moyen d'instruments fabriqués de sa main. C'est ainsi qu'avec un sabot il était parvenu à confectionner une espèce de violon dont il réussissait à tirer des sons. On nous le fait voir, vers la même date, ému déjà « des spectacles variés de la campagne, des accidents de la lumière, du chant des oiseaux, des éclats de la foudre, des bruits d'une pluie d'orage tombant à flots pressés sur les feuilles des arbres ».

Devenu compositeur, et recommandé à Rameau, il dirigea la chapelle privée du fermier général La Popelinière, puis celle du prince de Conti, à Chantilly. Il convient de rappeler, au moins d'un mot, qu'il fonda le Concert des Amateurs, réorganisa les Concerts spirituels, où en 1777, une de ses symphonies, par un *bis* peu habituel, dut être recommencée tout entière, qu'il fut associé à la direction de l'Opéra, qu'il prit une part active au règlement et à la conduite de l'École Royale de chant, et qu'il fut l'un des premiers « Inspecteurs » du naissant Conservatoire.

Il y enseigna la composition. L'on a gardé la mémoire de sa grande douceur à l'égard de ses élèves, qu'il évitait de blesser, n'employant, pour les reprendre, que des expres-

sions conciliantes, telles par exemple que celles-ci : « Mon ami, c'est bien cela ; mais cependant ce n'est pas ça. »

Bon confrère, il aimait fort Méhul, qu'il aida lors de l'exécution du *Chant du Départ*, avec douze cents instrumentistes, au camp de Boulogne, exécution majestueuse, qui, d'après un témoignage du temps, « fit résonner tous les échos de la côte ». Un peu plus elle eût porté, semblait-il, comme une terrifiante menace, jusqu'aux rivages d'Angleterre.

Son affection et son estime de musicien pour Méhul, Gossec les révèle dans une autre circonstance toute différente. Il existait alors un journal musical, fondé par Garaudé, les *Tablettes de Polymnie* (encore un nom de muse à ajouter à tous ceux qui ont été précédemment évoqués devant nous), où l'on s'était permis d'attaquer avec acrimonie l'admirable *Joseph*. De sa « grande écriture, caractérisée, claire, lisible, » Gossec écrivit au directeur de cet impertinent recueil la lettre suivante : « Depuis le 6 mai dernier, époque de mon abonnement à vos *Tablettes de Polymnie*, j'ai reçu trois numéros de cette feuille (mai, juin et juillet). Je vous renvoie ceux de mai et juin, et je garde celui de juillet (celui qui contenait les attaques contre *Joseph*) comme un monument curieux d'injustice, ou d'impéritie, ou de délire. » Il continuait et s'indignait de ces « articles diffamatoires dirigés contre des ouvrages admirés de toute l'Europe, et déprisés ici par quelques misérables pygmées en fait de musique ; articles enfantés sans doute par l'ignorance ou par un esprit de parti », et peut-être, ajoutait-il, « par un motif

plus puissant que je n'ose interpréter ». Il terminait ainsi : « Je vous prie de faire disparaître mon nom de la liste de vos abonnés et je vous dispense de m'envoyer vos *Tablettes*, que je ne veux plus recevoir. »

Arrivé à la vieillesse, Gossec était, dans le monde artiste, révéré comme un patriarche. En 1816, à un dîner donné en son honneur, on lut des vers à sa gloire où on le célébrait en ces termes :

Toi qui sus réunir, ceint d'un double laurier,
La douce voix d'Euterpe et les chants du guerrier !

En entendant ces louanges, le vénérable vieillard fondit en larmes.

A partir de 1823, ses facultés intellectuelles s'affaiblirent beaucoup. Tous les soirs, néanmoins, il se rendait à l'Opéra Comique, accompagné de sa gouvernante Catherine (devenue depuis Mme Anseaume). Il s'asseyait au bout du balcon, à la gauche des spectateurs. Par un accord tacite, cette place lui était toujours scrupuleusement réservée.

*
* *

Pour charmer l'ennui de la route,
Grétry, la lyre en main, traversait l'Achéron.
« Ramez donc, dit-il à Charon ;
Que faites-vous ? — Moi ? Rien ; j'écoute. »

Ces vers ont pu encore être lus, par quelques-uns de nos contemporains les plus âgés, sous un tableau qui servait

d'enseigne à un magasin de lutherie, sur le « quai de la Ferraille ». Ils indiquent quels étaient, au commencement du siècle, la nature et le degré de la réputation dont jouissait Grétry.

Le succès lui était venu de bonne heure, car, à propos du *Huron*, Grimm disait : « Ce coup d'essai est le chef-d'œuvre d'un maître. » Il ajoutait, d'ailleurs avec assez peu de justesse : « Du côté du métier, l'acteur est savant et profond. » Le *Mercure* était plus près de la vérité en affirmant, sans y mettre de malice, que « l'harmonie de M. Grétry n'est jamais trop chargée ». Dans le même *Mercure*, un peu plus tard, au milieu de beaucoup d'éloges, on lisait ceci : « M. Grétry semble créer un genre nouveau pour chaque nouvelle production. » *Le Tableau parlant*, pour La Harpe, était : « ce que nous avons de plus voisin de Pergolèse », et, pour un autre critique : « un modèle de musique comique et bouffonne... à tourner la tête ».

Zémire et Azor (dont la partition, par parenthèse, était dédiée à Mme Du Barry), provoqua un véritable enthousiasme, surtout par son fameux trio. Mécontent de la première esquisse de ce morceau, Diderot, quand il entendit la version définitive, sauta au cou du compositeur. A propos de cette œuvre, empruntons à notre confrère Michel Brenet cette jolie anecdote : « Dans une des galeries du palais, un garde du corps en faction présenta les armes à Grétry, et quand l'artiste, qui ne se connaissait aucun droit au salut militaire, voulut détromper le garde, il en

reçut cette réponse flatteuse : J'étais hier à *Zémire et Azor.* »

La Dauphine comptait parmi les plus ferventes admiratrices de cet ouvrage. Devenue reine, lorsque Mme Vigée-Lebrun fit son portrait, elle ne lui donnait pas, raconte celle-ci, de séance, sans lui faire chanter avec elle plusieurs duos de Grétry.

Plus tard, le maître fut l'objet du même culte de la part d'une autre princesse, la reine Hortense, qui, en lui envoyant ce qu'elle appelait « ses faibles romances », se déclarait confondue à la pensée d' « être louée par celui dont les chants ne périront jamais ».

Il serait superflu d'énumérer ici les ouvrages, si connus, de Grétry. Notons plutôt, en passant, au sujet de l'un d'eux, *la Rosière de Salency*, ce fait qu'il rapporte lui-même dans ses *Essais*, et qui donne idée de l'affectation sentimentale du temps : le public, paraît-il, aimait à voir le rôle de la rosière tenu par une actrice réellement vertueuse.

Au moment où commença la Révolution, la musique de Grétry était plus que jamais à la mode. On se rappelle que lors du fameux repas des gardes du corps, à Versailles, l'assistance, à l'entrée de Louis XVI, applaudit follement, en y cherchant des allusions à la situation présente, l'air : « Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille », c'est-à-dire ce fameux quatuor de *Lucile*, dont le comte de la Touraille, dans une brochure anonyme, avait vanté « la délicatesse, le jeu et la variété ». En 1792, lors d'une représentation d'un autre ouvrage de Grétry, *les Événe-*

ments imprévus, « dans un duo que le valet commence en disant : *J'aime mon maître tendrement,* Mme Dugazon (jouant la soubrette), qui devait répondre : *Oh! comme j'aime ma maîtresse,* se tourna vers la loge de Sa Majesté, la main sur son cœur, et chanta sa réplique d'une voix émue en s'inclinant devant la reine ». Sur quoi une partie du public éclata en applaudissements, tandis que l'autre partie criait avec véhémence : « Vive la Nation! »

Les airs de Grétry étaient présents à toutes les mémoires, et, lorsque Louis XVI fut enfermé au Temple, ce fut sur la mélodie si connue de *Richard* que l'on ajusta ces paroles d'actualité :

> Qu'un prisonnier de renom
> Gémisse dans un donjon
> Pour avoir trahi la France
> En la livrant sans défense
> Au sanguinaire Autrichien,
> C'est bien, fort bien.

Divisés sur tout le reste, les Français demeuraient unis dans le culte de leur musicien favori, car, selon le comte d'Haussonville, « pendant les guerres de la Révolution, l'on vit des émigrés et des officiers du camp de Pichegru, rapprochés un moment par un échange de prisonniers, s'asseoir à la même table et heurter fraternellement leurs verres en chantant le quatuor de *Lucile* ». Et, d'après Ségur, c'est encore le quatuor de *Lucile* qui résonnait en Russie, quand « les grenadiers de la Vieille Garde se serraient, pendant la retraite, autour de Napoléon ».

Ce que Grétry, en musique, recherchait principalement, c'était le « caractère ». Dès le temps de son voyage en Italie, il avait été, dit-on, attentif aux « chants populaires » qu'il entendait en parcourant la campagne. Dans le même esprit, il s'est, pour l'ouverture de son *Guillaume Tell*, servi du Ranz des vaches publié par Rousseau; avant de se mettre à la composition de cet opéra, il s'était fait chanter des airs alpestres par les officiers d'un régiment suisse. Parfois, toujours soucieux du même but, il a recours à la répétition d'un thème caractéristique. Ses préoccupations de « psychologue » l'induisaient fréquemment en de véritables subtilités. Par exemple, dans *Richard*, il prétend avoir fait chanter aux villageois « des motifs moins modernes » que ceux des nobles. Il nous explique que le grand air de Blondel « O Richard! ô mon roi! » est « entièrement dans le style moderne parce qu'il est aisé de croire que le poète Blondel anticipait sur son siècle par le goût et les connaissances ».

La vérité, disait Grétry, « est plus forte que les timbales et les trompettes ». Cette phrase est extraite non de ses *Essais*, mais de son dernier ouvrage littéraire, en général assez peu lu, qui porte ce titre ambitieux : *la Vérité ou ce que nous fûmes, ce que nous sommes, ce que nous devrions être*. Cette œuvre en trois volumes, assez incohérents, et dans la dédicace de laquelle il s'appelle lui-même « l'artiste mélophile », contient des dissertations sur les sujets les plus variés, sur *la Barbarie*, *la Féodalité*, *le Commerce*, *la Mort*; on y trouve, à côté de maximes détachées, un *Dialogue*

entre La Fontaine et Rousseau. On y rencontre même un chapitre sur *les Jolies femmes* où il est dit que, « à mesure que nous adopterons la vérité pour base des mœurs, celles de Cythère se simplifieront », et où l'auteur gémit sur « la mauvaise complexion des enfants nés de mères vaporeuses et de pères énervés ». Il rêve une réforme de la vie des femmes, et, dans le cas où elles adopteraient ses idées, se demande : « L'hiver, que feront-elles? ... Elles iront voir les hommes célèbres qu'elles enflammeront de leur aimable présence; elles leur communiqueront de plus en plus l'amour et la gloire. » Voilà, à coup sûr, un louable emploi de leur temps. Ailleurs, il écrit, non sans finesse et sagacité : « Les jolies femmes déterminent le caractère de la nation; elles ne s'ennuient jamais parce qu'elles innovent sans cesse; elles ne s'appesantissent sur rien. Si, dans les arts aimables, tels que la poésie et la musique, trop de science détruit l'agrément, elles cessent d'être admiratrices. Si les jolies femmes, si même les courtisanes de bon ton disent : « C'est bien, à ce qu'on dit, mais cela m'ennuie », la production peut avoir un succès d'estime, mais pas éclatant. »

Si nous nous sommes quelque peu étendu sur ce livre qui a presque, d'ailleurs, l'attrait de l'inédit, tant il est ignoré, c'est parce qu'il se rapporte, par plus d'un point, à notre sujet. D'abord il est dédié à l'Institut, dont nous nous occupons ici. L'auteur, en lui offrant « ce fruit de ses veilles », l'appelle « l'assemblée la plus illustre qu'il connaisse », et déclare qu'il « s'honore d'en être membre ».

Plus loin il consacre un paragraphe spécial à ce sujet : *la Réunion des Sciences et des Arts dans l'Institut National.* Il y souhaite que dans le rapprochement journalier des savants et des artistes soit bannie « la froide politesse qui, même en disant *mon collègue* ou *mon confrère,* démentirait la fraternité ». En espérant que l'Institut « entraînera la grande majorité de la nation... vers la vérité en toutes choses », il caractérise cette assemblée en des termes qui méritent d'être reproduits : « Là toutes les lumières sont réunies; tout y est connu depuis le centre de la terre jusqu'aux astres, depuis le ciron jusqu'à l'homme. Nul livre n'existe qui ne soit déposé dans ses archives, nulle idée n'a été conçue dans un monde depuis 4000 ans qui ne soit dans la tête de quelqu'un de ses membres. Jeune homme qui aimez la science, soyez saisi du respect qu'elle impose en entrant dans cette assemblée auguste, à l'aspect de cette *encyclopédie vivante.* »

*
* *

Le rang de Méhul est marqué dans le groupe des artistes qui ont eu de hautes ambitions, qui ont visé et atteint au grand. Il est, incontestablement, une des plus pures, une des plus durables gloires de l'école française.

Ce fils d'un cuisinier avait été, de bonne heure, en contact avec l'art allemand. On doit une mention au musicien Hauser, qui, toute proportion gardée, fut un peu pour lui ce que l'abbé Vogler a pu être pour Weber, et qui exerça

sur ses tendances et sur son goût une influence décisive. Ce Hauser, entré tout jeune dans l'ordre des Prémontrés pour y faire son noviciat, avait vécu à l'abbaye de Scheussenried, alors célèbre par l'habileté musicale de ses religieux. Bon organiste, jouant bien du violon et du violoncelle, très versé dans la connaissance du contrepoint, ayant, à Paris, entretenu des rapports avec des hommes tels que Gluck, Piccini, Couperin, cet artiste de mérite, devenu le Père Hauser, avait fondé à Lavaldieu ou la Val-Dieu, dans le pays de Méhul, une école de musique où celui-ci reçut un solide enseignement. — A l'aube de la période révolutionnaire, Hauser, dont les estimables compositions sont restées en partie manuscrites, retourna en Allemagne; à partir de cette date, il n'a laissé aucune trace distincte.

Nous ne savons si c'est à cette éducation musicale en partie allemande que Méhul a dû d'être constamment goûté au delà du Rhin. A sa mort, les journaux d'Allemagne le comblèrent de louanges, et l'Académie Royale de Munich, par une distinction rarement accordée à un étranger, fit, à l'une de ses séances, exécuter un chant funèbre en son honneur. Qui ne se souvient aussi de la louange que Wagner, dans sa fameuse *Lettre* à Frédéric Villot, a donnée au « magnifique opéra de *Joseph* »?

Nous craindrions, en nous étendant sur l'éloge de Méhul, de trop insister sur ce qui n'est aujourd'hui ignoré ni contesté de personne. Mais il est utile de remarquer que sur ce musicien, à quelques égards en avance sur son temps, on a chez nous, dans le passé, émis des appréciations

singulières. C'est ainsi qu'un dictionnaire fort répandu l'a accusé, d'une façon imprévue, d'avoir « confondu le bruit avec l'énergie ».

Méhul fut assez souvent mal servi par les circonstances. Son *Adrien*, où le héros devait paraître sur un char traîné par quatre chevaux blancs, qu'avait dressés l'écuyer Franconi, était prêt à passer, par une malchance insigne, à la veille du 10 août. Plus tard, sous l'Empire, un incident ridicule accentua, au dénouement, le peu de succès des *Amazones*. Jupiter, à la fin de la pièce, apparaissait dans un char au haut des airs. L'acteur Bertin-Jupiter, engagé dans une conversation, n'entendit pas le signal, et le char partit sans le dieu. Napoléon, avec Marie-Louise, était présent, et ce fut une des occasions où en public on le vit le plus franchement rire.

D'autres fois Méhul eut à souffrir de la médiocrité des livrets qu'il avait à traiter. Ce fut le cas pour *Phrosine et Mélidor*; le poème était d'Arnault. C'est le même sujet qu'Héro et Léandre, avec cette modification que, dans la pièce d'Arnault, il s'agissait d'un frère et d'une sœur. On peut consulter sur ce point l'étude documentée qui a été publiée sur Méhul, en 1859, par Viellard, bibliothécaire du Sénat.

On se rappelle de quelle façon Mehul mystifia le public, Napoléon lui-même, en donnant *l'Irato* sous la signature d'un soi-disant Fiorelli, compositeur purement imaginaire.

Il a couru sur lui des histoires dont il serait chanceux de trop garantir l'authenticité. On contait par exemple que,

pour exalter sa sensibilité, il plaçait sur son piano une tête de mort, quand il se livrait à des compositions tragiques telles qu'*Euphrosine* ou *Stratonice*. On a prétendu aussi, relativement à cet admirable *Chant du départ*, qui fut joué par les musiques militaires jusqu'à la fin du Consulat, qu'il l'avait écrit sur le coin d'une cheminée, dans le salon de Sarrette, au milieu d'une conversation bruyante.

Tout récemment, à propos, précisément, du *Chant du départ*, la publication des *Mémoires diplomatiques et militaires* du général Thiard nous a révélé une particularité curieuse : c'est que Napoléon fredonnait très volontiers cet air, « et que c'était toujours là l'indice que de grands projets agitaient alors son imagination ».

Assez attristé, à la fin de sa vie, et portant dans sa personne les traces de « la caducité anticipée », il se consolait en cultivant les fleurs, et particulièrement les tulipes pour lesquelles il avait, depuis son enfance, une prédilection passionnée.

Les contemporains vantaient fort sa bonne grâce, « l'aménité, la finesse si discrète et si mesurée qu'il apportait dans la conversation ». Prud'hon disait qu'il savait faire un mot charmant d'un simple *bonjour*. Il était fort bien venu dans les réunions mondaines, notamment dans la maison agréable et très fréquentée de Kreutzer aîné, qui, joignant la fortune au talent, tenait, secondé par sa femme et sa belle-sœur, toutes deux exquises, un des salons les plus brillants de l'époque.

Méhul fut très aimé à l'Institut, pour lequel il travailla,

car, en vue de l'inauguration de la statue de l'Empereur dans la salle des séances publiques, il écrivit une grande cantate avec orchestre. A propos d'un des rapports qu'il eut à lire en présence de ses collègues, Le Breton l'appelait gracieusement « l'un des maîtres qu'on aime le plus à entendre, soit qu'il parle de son art, soit qu'il l'exerce ». Lui-même se plaisait dans ce milieu savant et amical, car, de Provence, où il avait été chercher le bon air, il écrivait à ses confrères : « l'air qui me convient encore le mieux est celui que je respire parmi vous ».

CHAPITRE SECOND

I

PEINTRES : Ménageot (1744-1816). — Gérard (1770-1837). — Girodet (1767-1824). — Gros (1771-1835). — Guérin (1774-1833). — Meynier (1768-1832). — Carle Vernet (1758-1836). — Prud'hon (1758-1823).

On a vu, dans le chapitre précédent, quelle fut à l'origine, en ce qui concerne les Beaux-Arts, la composition de l'Institut. Nous étudierons, dans le chapitre actuel, les artistes qui y accédèrent dans la période qui s'étend jusqu'à la seconde Restauration.

Nous conformant à l'ordre que nous avons antérieurement adopté, nous commencerons par la Peinture. Elle fut, sous l'Empire, très en faveur, très à la mode. Dans une lettre datée de « l'an XIII », et adressée à l'Empereur « à son quartier général en Allemagne », Vivant Denon, investi d'une sorte de surintendance sur tout ce qui était artistique, pouvait écrire, à propos des peintures du Salon :

« Elles sont variées, intéressantes, et occuperont pendant deux mois la curiosité oisive des Parisiens ». Il ajoutait : « Je donne tous mes soins à ce que l'exposition des tableaux ait une décoration et une dignité qu'elle n'a jamais eues ».

Nous rencontrons, l'année d'après, un témoignage de l'intérêt avec lequel les curieux suivaient le mouvement de l'art de peindre : la publication et le succès de l'ouvrage intitulé : *Description des peintures du Salon de 1806... où se trouvent les principales productions de l'école actuelle, classées, expliquées, analysées, à l'aide d'un commentaire exact, raisonné... par un observateur.*

Enfin, deux ou trois ans plus tard, une preuve du même ordre nous est apportée par la réussite d'une « folie-vaudeville », due à M. de Rougemont, et que les journaux du temps annonçaient en ces termes : « Les pièces de circonstance sont l'apanage du vaudeville. Les peintures du Salon ne pouvaient échapper à ses refrains. S'il a été cette fois un peu louangeur, il est vrai qu'on ne saurait l'en blâmer, car l'exposition est assez belle pour faire honneur à notre école. » Cette production légère était intitulée : *le Salon rue du Coq*. Le journal auquel nous venons de faire un emprunt la résumait ainsi : « La scène où l'on passe en revue les tableaux est encadrée dans un fond assez agréable : c'est l'historiette d'un nigaud qui arrive de province et à qui l'on fait prendre la boutique de Martial pour l'exposition de tableaux ». Cette mystification est, on le voit, analogue à celle de *la Vie Parisienne,* de Meilhac et de

M. Halévy, où l'on mène à « la Ménagère » un baron suédois, désireux de visiter le Musée d'artillerie. Le journal auquel nous faisons allusion assure que, surtout grâce à « de jolis couplets..., cette plaisanterie fit beaucoup rire. »

*
* *

Nous ne parlerons qu'un peu plus loin, pour des raisons que nous exposerons, de Denon et Visconti qui, dès 1803, furent, d'une manière un peu inattendue, agrégés à la section de peinture. En dehors d'eux, le premier nom que nous rencontrons est, en 1809, celui de Ménageot.

Il n'avait pas alors moins de soixante-cinq ans, étant né à Londres, de parents français, en 1744. Son père avait été un estimable peintre de paysages. Lui-même fut élève d'Augustin, de Deshays, de Boucher. Mais l'influence qu'il subit le plus fortement fut celle de Vien, à la fois son maître et son ami, dont il adopta les idées, et dont il suivit les exemples.

D'un esprit cultivé et délicat, d'une humeur accommodante et indulgente, Ménageot, sans atteindre à l'originalité nettement accentuée, fut un peintre savant, consciencieux, appliqué, qui, notamment dans ses tableaux mythologiques et antiques, se distingua par son souci constant de l'exactitude, de la précision archéologique. Il puisait, à cet égard, des lumières dans ses relations intimes avec plusieurs membres de l'Académie des Inscriptions, en particu-

lier avec La Porte du Theil. Il aimait fort l'allégorie, comme on en pourra juger par les titres de quelques-uns de ses ouvrages : *l'Espérance qui nourrit l'Amour*, *l'Espérance qui montre à l'homme la gloire de l'Immortalité*, *l'Envie qui poursuit la Renommée*, *l'Étude qui veut arrêter le Temps*, *l'Amitié qui offre des guirlandes aux Grâces*, *l'Amour qui sème des fleurs sur la faux du Temps*. Sur ces thèmes, qui nous semblent aujourd'hui d'un goût un peu fade et suranné, il répand parfois une élégance réelle, par exemple dans son dessin : *Diane cherchant le jeune Adonis, et n'osant choisir entre les deux enfants que Vénus lui présente, de crainte de prendre l'Amour*.

Il aimait à se faire figurer lui même dans la plupart de ses tableaux ou de ses dessins : il y apparaît avec une remarquable expression de douceur et de bonne grâce.

Il avait abordé les grands sujets, s'étant mesuré avec le genre héroïque et historique dès ses débuts, avec : *la Reine Tomyris faisant plonger la tête de Cyrus dans un vase plein de sang*, les *Adieux de Polyxène à Hécube*; plus tard, avec : *Astyanax arraché des bras de sa mère*, *Cléopâtre faisant ses adieux au tombeau d'Antoine*, *Méléagre entouré de sa famille et refusant de s'armer*, *Mars et Vénus* (composé pour l'Académie de Saint-Pétersbourg). Quelquefois il passait de l'antique au moderne : sa *Mort de Léonard de Vinci entre les bras de François I*er fut l'une de ses œuvres les plus célèbres. Ainsi que le *Méléagre*, elle a été reproduite en tapisserie des Gobelins.

Il y aurait peu de chose à dire de sa peinture religieuse :

Dagobert Ier donnant des ordres pour la construction de l'église de Saint-Denis, tableau destiné à la sacristie de cette basilique; *la Nativité*, pour le maître-autel de l'église de Neuilly, ou enfin *la Vierge aux anges*, placée à la *Madonna del Monte*, à Vicence, et qu'il donna à cette ville en mémoire de l'heureux séjour de huit années qu'il y avait fait.

A Rome, où il s'était acquis la bienveillance et l'affection du cardinal de Bernis, ambassadeur de France, Ménageot montra un caractère adroit et ferme dans la direction de l'Académie, direction qu'il exerça en des jours étrangement troublés, avant la dissolution de l'école en 1793. Une lettre de Girodet, alors élève, fournit, sous une forme plaisamment anecdotique, un spécimen des difficultés auxquelles on avait quotidiennement à se heurter : « Nous avons été, écrivait Girodet le 27 mars 1792, inquiétés à Rome. M. Ménageot, notre directeur, m'a conseillé de reprendre ma première coiffure, ma queue et de la poudre, attendu qu'on a répandu le bruit à Rome que ceux qui portaient les cheveux courts sans poudre sont tous des jacobins. Comme les miens sont très courts en ce moment, je ne peux qu'y remettre de la poudre, mais, quand je pourrai avoir ma queue, ce sera pour moi une ancre de salut et une protection. »

Ménageot disparut en 1816, laissant le souvenir d'un dessinateur correct et pur, disposant avec art ses figures et ses draperies, d'un peintre au coloris sobre et sage, excellant à mettre en relief le caractère des sujets, généralement suaves et aimables, qu'il se plaisait à traiter.

*
* *

C'est une recrue d'ordre plus imposant que la Section de Peinture fit, en 1812, avec Gérard. On sait quelle place ce peintre, un des plus brillants élèves de David, a tenue dans l'opinion de ses contemporains. Plus récemment le comte Delaborde a pu, tout en constatant « une certaine indifférence actuelle » à l'égard de ce maître, déclarer que comme peintre d'histoire s'il avait été « égalé, surpassé même », il n'avait pas « laissé d'héritiers » comme peintre de portrait, — « je veux dire, ajoute le comte Delaborde, de portrait *historié*, pour employer un terme tout à fait en usage ».

Le portrait, tel est en effet le genre où, de bonne heure, s'affirmèrent de la façon la plus décisive l'originalité et la supériorité de Gérard. Agé à peine d'une trentaine d'années, il avait donné déjà plusieurs de ceux qui sont demeurés célèbres. Sa réputation en cet ordre s'accrut si rapidement que peu de temps après il pouvait à peine suffire aux commandes. Il y eut une période très courte, de trois années à peine, pendant laquelle avec une facilité et une rapidité prodigieuses, il ne peignit pas moins d'une trentaine de portraits en pied, et d'une quarantaine en buste. Nous ne pouvons énumérer que les plus connus, ceux de Mlle Brongniat, de Mme Regnault de Saint-Jean-d'Angély, de Mme Récamier, de Mme Lætitia, de Murat, de Joseph Bonaparte, de Mme Murat avec ses deux enfants, de Mme de Staël, etc., etc. Sans parler de son habileté à saisir la ressem-

blance, il plaisait par ce que Quatremère appelle « la vérité du dessin, la variété d'ajustement, la justesse », la composition sobre, sérieuse, pleine d'intelligence et de goût, « l'harmonie de formes, de couleur, de lumière et d'ombre ». Le même écrivain accorde à Gérard un remarquable « talent d'expression métaphysique », ce que l'on nommerait aujourd'hui le sens du psychologue, l'art de faire apercevoir, sous les tons et sous les contours, « l'homme intérieur ». C'est ce qui frappait surtout dans son *Napoléon revêtu du manteau impérial*, et dans son Talleyrand, en qui l'on voyait l'incarnation même de « cet art de la diplomatie qui, sous son voile transparent et impénétrable, sait cacher ce qu'elle dit, tout en disant ce qu'elle cache ».

Les événements de 1814 et de 1815, qui amenèrent à Paris tant d'étrangers de marque, ouvraient un nouveau champ à l'activité de Gérard. Il n'y eut point de souverain, de prince, de personnage en vue, qui ne voulût remporter son portrait exécuté par l'illustre peintre, et l'on vit en particulier, dit un critique, « le vainqueur de Waterloo compter au nombre de ses trophées l'avantage de remporter dans sa patrie l'image de sa personne avec les insignes militaires de son grade ».

Amaury Duval, dans ses curieux *Souvenirs*, a raconté qu'il avait entendu Ingres, si peu enclin à l'éloge, si difficile pour les autres comme pour lui-même, « parler dans les termes les plus favorables et même avec admiration » de différents portraits de Gérard (notamment celui de Marie-Louise); ses deux portraits de Louis XVIII furent au

nombre de ceux que, d'une façon unanime, on jugea les plus merveilleusement réussis : l'un est une œuvre d'apparat, montrant le monarque sur son trône, dans toute la magnificence de son costume de cérémonie, avec les divers attributs de la royauté; l'autre, qui fut peint pour Mme de Cayla, représente le roi dans son costume de tous les jours, assis près de son bureau d'affaires et sans aucun autre accessoire. Ce dernier surtout est frappant par « la vérité de ressemblance poussée jusqu'à l'illusion », par la vigueur du coloris, par la largeur aisée dans le maniement du pinceau.

Des qualifications analogues s'appliquèrent au portrait de Charles X, ainsi qu'au beau groupe que Gérard composa vers le même temps de *Madame la Duchesse de Berry avec ses deux enfants*. — Peintre officiel sous toutes les dynasties (on l'appelait parfois « le peintre des rois » et « le roi des peintres »), il était réservé à Gérard, après la révolution de 1830, de fixer aussi, en une toile destinée à l'Hôtel de Ville, les traits de *Louis-Philippe Ier*.

Les vastes compositions de Gérard ne sont souvent, en quelque sorte, que des groupements de portraits. Ainsi en est-il, en particulier, de sa *Bataille d'Austerlitz* dont le motif principal est « le général Rapp conduisant comme prisonnier le général Repnin et dont l'action et l'enthousiasme contrastent merveilleusement avec le calme et l'immobilité du général en chef, et où les douze personnages sont « des portraits avec la ressemblance complète ». La même observation s'applique à *Corinne au Cap Misène*, réunion de portraits autour du personnage principal, sous les traits de qui l'on

reconnaît Mme de Staël ; on sait que cet ouvrage, fait pour le prince Auguste de Prusse, fut donné par lui à Mme Récamier.

Dans cette partie de son œuvre, au reste, Gérard prêterait parfois à la critique. Par contre, on s'est accordé pour louer l'éclat, le pittoresque, la vivacité d'ouvrages comme *l'Entrée de Henri IV à Paris* ; l'idée de ce tableau avait été suggérée par Louis XVIII, qui, au lieu de faire représenter sa propre arrivée dans la capitale, avait cru préférable de se contenter de cette indirecte allusion. C'est à une pensée du même genre qu'en 1824, après les succès de l'armée française et du duc d'Angoulême en Espagne, on dut le tableau, consacré à la circonstance présente, mais également par voie de simple allusion, de : *Louis XIV déclarant son petit-fils roi d'Espagne.*

La cérémonie du Sacre de Charles X à Reims fut pour Gérard l'occasion d'une de ces vastes compositions où il aimait à rapprocher un grand nombre de portraits minutieusement tracés d'après une étude individuelle. La malignité contemporaine remarqua, à ce propos, « que chaque dignitaire avait brigué auprès du peintre une position favorable soit à sa dignité, soit à sa vanité ». Chacun, de plus, voulut obtenir de l'artiste une répétition de son portrait, en un buste seulement, mais avec les insignes et le costume de sa dignité. Plus de deux cents de ces portraits sortirent alors de l'atelier de Gérard, mais il importe de faire observer que la plupart, à la réserve de quelques retouches, n'étaient que l'œuvre de ses élèves.

Il serait injuste de passer sous silence ses travaux pour la décoration de Sainte-Geneviève, ainsi que les figures colossales entreprises pour le Louvre, à l'instigation de Charles X : *le Courage guerrier, la Clémence s'appuyant sur la Force, le Génie s'élevant malgré l'Envie,* et *la Constance appuyée sur une ancre.*

Son dernier ouvrage, qui s'imposa par la tendance évidente à la hauteur et à la noblesse du style, fut un *Achille enflammé à la vue des armes divines que sa mère lui apporte.*

Il avait fait, antérieurement, plus d'une incursion dans le domaine de la composition mythologique. C'est à propos de *l'Amour et Psyché* que Théophile Gautier a pu écrire : « L'Amour est charmant, et ses grandes ailes d'épervier lui ôtent l'air poupin d'un Cupidon de boudoir. Avec ses formes sveltes et sa fine élégance, il rappelle bien l'Amour antique, le bel Eros grec. » Gautier, à la vérité, ajoute : « Il est regrettable que l'excessif poli de la touche donne aux chairs des tons d'ivoire et de porcelaine. »

Sans entrer dans l'examen technique de cette question trop spéciale du coloris, il faut remarquer du moins, pour ce qui concerne l'animation, la vie, dans la composition, que, en son intéressant petit écrit *Des variations du Beau,* Delacroix, comparant le *Bélisaire* de David et celui de Gérard, note en celui-ci un progrès à l'égard de l'expression, de la recherche de l'émotion, et signale là une étape dans le mouvement qui, en s'éloignant de la peinture

« rivalisant avec la sculpture » de la fin de l'autre siècle, allait entraîner l'art de peindre vers une sphère de souplesse, d'aisance et de liberté plus grandes.

La biographie de Gérard n'offre pas un grand nombre d'éléments à la curiosité. Il était né à Rome, et d'une mère italienne, — circonstance qui, au point de vue de l'action plus ou moins directe de lointaines influences héréditaires, peut mériter d'être relevée. Ses aptitudes l'entraînant, sans choix bien déterminé, vers les arts du dessin, il songea tout d'abord à la sculpture, et fut quelque temps placé sous la direction de Pajou. Ses véritables dons se révélèrent à l'atelier de David, où il ne tarda pas à entrer. En 1789, le prix de Rome fut donné, contre lui, à Girodet, qui lui rendait, avec beaucoup de générosité, pleine justice, car, à l'époque où ils se retrouvèrent en Italie, ce dernier écrivait à M. Trioson : « Gérard, par son esprit et ses talents, ne peut manquer d'exciter votre attention. Sans l'iniquité de l'Académie, nous serions partis ensemble, et lui le premier. »

Nous avons exposé, plus haut comment David, pour ménager à Gérard l'exemption du service militaire, le fit inscrire parmi les jurés du Tribunal révolutionnaire, — avec des émoluments de douze francs par jour. Désireux d'échapper à toute participation aux arrêts de cette juridiction sanguinaire, Gérard, racontait-il lui-même plus tard, « n'eut d'autres ressources que de feindre une maladie grave. Chaque jour, continuait-il, on exigeait de nouveaux certificats de ma prétendue maladie et souvent

la peur les refusait à mes instances. » Il se prétendait atteint de la goutte, demeurait hermétiquement renfermé chez lui, et s'y traînait avec des béquilles.

Mais, quand les temps calmes furent revenus, sa carrière se poursuivit sans incidents et sans obstacles. On peut dire que, sous les divers gouvernements qui se succédèrent, il jouit d'une faveur toujours croissante.

Le salon de Gérard, sur la fin de sa vie, a été célèbre. Delacroix disait que ce salon était « une des choses les plus curieuses de ce temps. L'homme lui-même, ajoutait-il, était un type rare. On arrivait chez lui à l'italienne, c'est-à-dire à minuit, et souvent le maître de la maison s'animait et était charmant par ses souvenirs. »

Delacroix assure que Gérard, mis en contact, par l'exercice de son art, avec tant de souverains et de princes, « passait pour courtisan... pour une espèce de diplomate extrêmement raffiné ». Il avait cependant ses accès d'indépendance, ses boutades de rude et libre humeur, comme on put s'en apercevoir le jour où, après les désastres de Russie, il s'écria : « L'Empereur vient de me tourner le dos : il me prend sans doute pour un Cosaque ». Mais, en général, il se montrait doux et bienveillant, d'une extrême affabilité, « calculée ou non », causeur plein de distinction et d'urbanité. Il s'est trouvé des gens pour se demander si même « l'agrément de son commerce n'avait pas donné le change sur la valeur réelle de ses ouvrages ». Ce qui est sûr, c'est qu'il l'emportait sur ses confrères par ses manières étudiées et délicates, et l'on a pu dire

qu' « à partir du moment où Gérard cessa d'exercer son empire, les mœurs de notre école perdirent de leur dignité ».

Gérard vieilli disait assez tristement à Delaroche : « J'ai fait fausse route. Une porte s'ouvre devant soi et laisse entrevoir des murs dorés, de l'éclat. Cela vous séduit ; on se précipite de ce côté, et l'on tourne le dos à une autre porte derrière laquelle était la gloire. » Mais, comme le remarque le comte Delaborde, il se calomniait en s'accusant ainsi. Exclusivement dévoué au culte des arts, et déclarant « qu'il n'y a qu'eux », trouvant dans leur pratique une « consolation » suprême, il a laissé une œuvre qui, grâce à son talent sage, brillant par la raison, le goût, le savoir sans ostentation, est bien dans le sens de la tradition nationale.

Ajoutons que cet artiste de haut mérite fut un académicien exemplaire, des plus assidus, et qui, cinq jours avant sa mort, assistait encore à la séance ordinaire de la classe.

*
* *

« Monsieur est gentil comme une figure de Girodet ! » Cette phrase admiratrice, que Balzac a placée dans la bouche d'une de ses héroïnes, fait assez bien voir quel renom de charme et d'élégance ont laissé dans la tradition les créations dues à cet artiste, l'un des cinq peintres que l'année 1815 vit entrer à l'Institut. Lorsqu'il mourut, assez peu d'an-

nées après, en 1824, ce fut, nous dit-on, une sorte de « deuil public ». Il est question à ce sujet, dans les documents du temps, « d'éclatants tributs d'estime et d'admiration que lui payèrent à l'envi, sur sa tombe, ses élèves, ses amis, ses ouvriers ». Il est vrai qu'au gré de quelques-uns « dans cet élan de l'opinion publique, il y eut un autre besoin que celui d'honorer sa mémoire : celui d'accuser par ces tardifs hommages la négligence de son siècle, sinon de reprocher au goût, aux préjugés, aux habitudes, aux opinions décourageantes pour tout ce qui est grand, d'avoir laissé passer sur la terre un pareil talent et de ne l'avoir point compris ». C'est peut-être au même sentiment de réaction qu'il convient d'attribuer, immédiatement après sa mort, « ce zèle extraordinaire, cette espèce d'engouement d'amateurs, rivalisant de passion pour donner aux moindres productions, aux croquis délaissés par lui, aux plus légers badinages de son crayon, une valeur hors de toute mesure ».

Il ne faudrait pas d'ailleurs induire de ce qui précède que Girodet ait, durant sa vie, été, à un degré quelconque, ce qu'on appelle un incompris. En somme, il tint une belle place dans l'estime de ses contemporains. Il avait fait d'excellentes études littéraires, très variées, mais s'était principalement imbu de la culture antique, ce qui l'avait tout naturellement préparé à subir l'influence gréco-romaine de David. Dès son séjour réglementaire à Rome, il fixa l'attention par ses premières œuvres sérieuses, son *Endymion*, resté célèbre, et son *Hippocrate refusant les présents des*

envoyés du roi de Perse, où, en y notant un peu de sécheresse dans la manière, on loua la tendance au style élevé, la noblesse des attitudes, l'intérêt des physionomies, la variété et l'intensité de l'expression.

Dans *Endymion* (à propos duquel Th. Gautier ne craignait pas d'écrire : Il semble, toute proportion gardée, qu'Apelles n'eût pas conçu autrement le sujet), l'on admira l'une des parties les plus originales de son art, sa recherche de certains effets d'éclairage d'un caractère mystérieux et poétique. On disait de lui, en style de l'époque, qu'il avait appris « à dérober à la nature le secret de ces effets magiques qui enveloppent les corps tantôt d'une lumière douteuse, tantôt d'une obscurité visible ». On le félicitait d'avoir, pour ainsi dire, jeté sur le corps de son héros « un voile dont la transparence ajoute à l'effet réel celui que l'imagination se crée elle-même ».

C'était là une trouvaille d'artiste, une rencontre heureuse, qui n'avait point coûté d'effort. Girodet, en avançant dans sa carrière, perdit cette facilité, car sa dernière œuvre importante, *Pygmalion amoureux de sa statue*, fut, au contraire, une production laborieuse, qui lui prit six années, pendant lesquelles il la recommença entièrement trois fois. Il est vrai que tous ces tâtonnements aboutirent, nonobstant un peu de contrainte, de recherche, de préciosité dans le détail, à une pureté d'exécution remarquable. On vanta la finesse scrupuleuse de la figure de Galatée, sa grâce digne de l'antiquité, « l'adroite dégradation des teintes », et cette « matière tout à la fois inerte et animée,

qui n'est pas encore de la chair, mais qui n'est déjà plus du marbre ».

Par sa culture, par les prédilections de son goût et de son imagination, Girodet était un pur classique, mais, en conséquence du nouveau mouvement littéraire et artistique qui commençait alors à se dessiner, il se trouva amené à traiter des sujets appartenant, en réalité, au cycle romantique, par exemple *Ossian recevant les ombres des héros français* ou *les Funérailles d'Atala*. Une de ses compositions les plus considérables est cette *Scène du déluge*, qu'il exposa en 1806, et où l'on voit, « sous l'aspect des différentes natures d'âge et de sexe, le dernier groupe des cinq personnages qui forment la dernière famille suspendue sur l'abîme à la branche d'arbre qui se rompt ». Ses amis célébraient la science que, non sans un peu d'ostentation peut-être, il a déployée dans ce morceau, dont il a su faire, disaient-ils, « comme un cours complet de tous les caractères dans l'imitation du corps humain, et une sorte de résumé de toutes nos études ».

Pour un artiste voué à l'amour à peu près exclusif de la nudité antique et de la classique draperie, il pouvait être assez pénible de suivre l'évolution de la peinture héroïque et militaire de son temps, en s'attaquant, à son tour, « aux bottes, aux shakos et aux uniformes ». Girodet s'est cependant essayé dans ce genre avec succès, dans *la Reddition de Vienne*, et surtout dans ses fameux *Révoltés du Caire*, que Delacroix n'hésitait pas à déclarer « pleins de vigueur et d'un grand style ».

Il a aussi abordé le portrait, avec des réussites d'ailleurs inégales. Son *Charles Bonaparte, père de l'Empereur* a été assez âprement critiqué. Mais on apprécia davantage son *Larrey, chirurgien en chef de l'armée d'Égypte*, plus tard son *Bonchamp* et son *Cathelineau*. Encore tout jeune, il avait eu, dans cet ordre d'idées, une mésaventure avec Mlle Lange, qui s'était déclarée peu satisfaite de l'image qu'il avait tracée d'elle. Girodet irrité lui envoya la toile coupée en morceaux, puis, au Salon suivant, il exposa un second portrait où « elle était représentée étendue sur un lit et recevant une pluie d'or, tandis qu'à ses côtés se pavanait un coq d'Inde dont la tête rappelait les traits d'un personnage fort connu par ses assiduités auprès de cette autre Danaé ».

Pendant une assez longue période où il produisit peu de peinture, Girodet se voua, avec une fécondité extraordinaire, au dessin ; de ce moment datent de très nombreuses illustrations pour les œuvres d'Anacréon, de Sapho, de Virgile, de Racine, de Parny. Ses élèves regrettaient ce qu'ils regardaient un peu comme un gaspillage de son invention et de son talent.

Nous avons dit que Girodet était fort lettré. Fréquemment, on l'a remarqué, dans sa peinture, « l'homme de lettres perce ». Il a écrit beaucoup de vers. Nous en transcrirons, à titre de curiosité, quelques-uns, ceux, par exemple, où, parlant de la haute émulation qui peut s'exercer entre artistes du même temps, il s'exprime ainsi :

.... L'estime pure
Unissait Raphaël au savant Albert Dure ;

Souvent ils échangaient leurs ouvrages entre eux
Et de ces nobles dons ils s'honoraient tous deux.

Une autre fois, imitateur d'Anacréon, il nous donne une très courte fable, une petite pièce d'anthologie. Il s'agit de *Cupidon, qui, piqué par une abeille, se plaint à Vénus* :

Mon fils, répond Vénus, riant de l'aventure,
Si d'une abeille la piqûre
Peut vous causer un aussi vif tourment,
Que pensez-vous de la peine qu'endure,
Percé de tous vos traits, un malheureux amant ?

Ailleurs, en son poème sur *le Peintre*, il nous décrit, non sans esprit, l'artiste enfant, en proie à l'effervescence créatrice, à la fièvre de la première production :

Mais dès qu'un trait s'échappe à ses doigts imprudents,
Hâtez-vous de serrer les cartons, les écrans,
Les gravures de prix et les rares volumes ;
Car l'encre à flots pressés jaillissant de sa plume
Va barbouiller sans choix l'estampe de Callot
Ou le livre classique imprimé chez Didot.
Bientôt sa faible main, d'un vif instinct poussée,
Estropie, en courant, sa naïve pensée ;
Tout lui sert de pinceaux, de couleurs, de crayons ;
Ses toiles sont les murs, ses pinceaux des charbons.

Girodet était parfois enclin à des accès d'humeur chagrine ; il avait une tendance à douter de ses forces, à calomnier son talent, à se forger des objections et des obstacles. Il se plaisait, dans ces moments de découragement, à se retirer à sa campagne. Il se réfugiait dans la poésie, et, comme on l'a dit alors, « en chantant la pein-

ture, il trouvait ce plaisir exempt de soucis qu'il n'avait pas toujours éprouvé en la pratiquant ».

Il y a quelque chose de touchant dans le récit des instants qui précédèrent sa fin. Lors de sa dernière maladie, à la veille de la grosse opération qu'il devait subir, il se leva et se traîna, soutenu par sa domestique, jusqu'à son atelier. Il y demeura quelques minutes dans une méditation émue. Quittant ensuite la place pour regagner son lit, il s'arrêta sur le seuil de la porte, et, en se retournant, s'écria tout en larmes : « Adieu, mes chères peintures ! Adieu ! Je ne vous reverrai plus ».

*
*

Thomas Couture, dans l'opuscule sur l'art qu'il a publié en 1867, a écrit ceci : « Gros est une des gloires de notre art moderne ». Le mot n'est pas trop fort, et ce maître puissant a été, de l'aveu général, placé au premier rang dans notre école nationale. Sur ce point, les témoignages abondent, émanant des bouches les plus autorisées. C'est Géricault à qui son ami M. Montfort demande dans quel tableau moderne il trouve les plus grandes qualités de dessin, et qui répond : « Dans *les Pestiférés de Jaffa* ». C'est Delacroix disant de Gros qu' « il a élevé les sujets modernes jusqu'à l'idéal ». La critique, à cet égard, marchait du même pas que les artistes, car, dès 1831, Planche présentait le nom de Gros comme égal aux plus grands. Citons encore ce fragment de l'ouvrage si connu que lui a con-

sacré Delestre, et où, évoquant à son sujet les « anciens » les plus illustres, il dit de lui : « Rubens lui a montré comment on charge la palette. Véronèse a déroulé de grandes machines sous ses yeux. Michel-Ange lui a fait sentir la prédominance du crayon sur le pinceau, et comment on charpente une figure humaine. » Voilà quels sont, à propos de ce grand peintre, les souvenirs qu'il paraît tout naturel de remuer.

Les occasions de s'essayer en de vastes ouvrages lui vinrent de bonne heure. Il assurait lui-même qu'une bonne fée avait, à ses débuts, veillé sur lui : Joséphine Bonaparte. Elle eut, en effet, sur sa destinée, la plus heureuse influence. Il était tout jeune quand, à Gênes, le ministre de la République Faitpoul le présenta à la femme du général en chef de l'armée d'Italie. Celle-ci qui, par la suite, lui maintenant sa faveur, devait lui accorder un laissez-passer permanent pour entrer aux Tuileries, fut séduite par son talent, par sa bonne grâce ; elle lui dit spontanément : « Je vous emmène à Milan (où elle allait rejoindre son mari)... je vous emmène partout ». Bonaparte accueillit sans difficulté le protégé de sa femme ; il lui fit donner un cheval, et le nomma lieutenant d'état-major, attaché à son état-major général ; il s'agissait, bien entendu, d'un grade purement nominal. Le jour où Gros revêtit pour la première fois l'uniforme d'officier, Joséphine lui remit l'écharpe de soie blanche et rouge qui se portait au bras gauche et qui était le signe distinctif des aides de camp du général en chef.

Ce fut alors qu'il exécuta l'esquisse dans laquelle il représentait Bonaparte portant le drapeau tricolore et traversant le pont d'Arcole à la tête de ses grenadiers. Il fit aussi un portrait du grand homme. Mais comment faire poser Bonaparte, si occupé et si impatient ? Ce ne fut guère qu' « à la volée » qu'il put le saisir. « Nous avons, dit Delacroix, entendu raconter à un témoin oculaire, alors aide de camp du général, que, pour arrêter quelque temps cet insaisissable modèle, Mme Bonaparte le prenait sur ses genoux et l'offrait ainsi à l'ardente attention du peintre. Ce portrait... est la vivante image de l'héroïsme. La peinture est tout animée des sentiments dont le peintre était plein en présence de l'homme étonnant dont les premiers pas venaient d'ébranler le monde. »

Gros était bien vu, non seulement du maître, mais encore de tout l'état-major, — où d'ailleurs on estropiait parfois un peu son nom encore mal connu, car il existe un billet du général César Berthier, le père du futur prince de Neuchâtel, où il « souhaite le bonjour au citoyen *Le* Gros ».

Associé aux faits d'armes de l'armée d'Italie, Gros, selon la remarque du secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, s'était « instruit *du* technique de l'art militaire ». Cette science extraordinaire des choses de la guerre, il l'a principalement montrée dans ses trois œuvres les plus célèbres : *les Pestiférés de Jaffa*, *la Bataille d'Aboukir*, *le Champ de bataille d'Eylau*.

Ces vastes compositions avaient été précédées d'une admirable esquisse pour laquelle, au concours, il l'emporta,

à l'unanimité, sur ses dix-neuf compétiteurs, et où, d'après un arrêté des consuls, il s'agissait d'une composition commémorative du combat de Nazareth. Dans ce combat, le général Junot, à la tête de cinq cents hommes (Mme d'Abrantès, sa femme, dans ses mémoires, dit même trois cents), avait défait six mille Turcs. On avait été extrêmement frappé de la vigueur, de l'éclat, de la fougue de cette ébauche, où apparaissait aussi un sens tout à fait rare de la construction. On avait notamment loué les poses, les attitudes, le hardi dessin des chevaux, que l'on comparait à ceux de Rubens, en leur trouvant « plus de noblesse », et en disant que, « comme leurs cavaliers, ils semblaient respirer l'amour du danger et de la gloire ».

Bonaparte prit ombrage de cette glorification d'un de ses lieutenants; il donna l'ordre d'interrompre ce travail. « L'esquisse définitive, déjà tracée sur le châssis colossal, fut, dit M. Chesneau, perdue pour le peintre. » La petite esquisse, celle du concours, existe encore, et est, croyons-nous, conservée au Musée de Nantes. Au gré de certains juges, jamais Gros, même dans ses chefs-d'œuvre, n'a fait preuve d'une telle puissance d'inspiration, d'une conception aussi large.

Ce fut en compensation qu'il reçut la commande des *Pestiférés*. Nous n'avons pas à décrire ce tableau, universellement connu, qui est, au Louvre, un des principaux ornements de la collection française, et sur lequel, à la Sorbonne, dans son cours d'Histoire de l'Art, M. Lemonnier a fait une de ses plus substantielles leçons. On ne

saurait trop en admirer le merveilleux parti que l'artiste a tiré d'un sujet si dangereux, et l'habileté suprême avec laquelle il a su corriger tout ce que le choix d'un pareil sujet impliquait d'ingrat et de repoussant. On s'en rendra compte en se reportant à la première esquisse que Gros traça, dit Gautier, « sous la dictée de Denon, et où il resta fidèle à la vérité prosaïque. Ce n'était là, continue Gautier, qu'un procès-verbal, et le peintre, s'abandonnant à son génie, en fit une épopée ».

Le succès fut immense. Denon, écrivant à l'Empereur à ce sujet, disait : « Relativement à l'art et à l'ordonnance du tableau, on ne peut donner assez de louanges à l'auteur. Il y a pompe au milieu de la misère, vérité du costume, toute l'ardeur et la transparence de l'air du climat, et une magie dans le clair-obscur qui met Gros à côté des Tintoret et des Paui Véronèse; enfin il a montré par cet ouvrage une telle maturité dans son talent que dès ce moment je pourrais laisser son tableau avec toutes les productions de l'école vénitienne et qu'il y figurerait avec avantage. » De son côté Girodet répétait que « les batailles de Charles Le Brun paraissaient très froides en comparaison ». Par un hommage analogue à celui qui, comme nous l'avons vu, fut accordé à David, les artistes, au Salon, suspendirent au-dessus de la toile une branche de palmier, et chargèrent le cadre de lauriers. La foule ne manifestait pas un moindre enthousiasme, car, avant le transport de l'œuvre au Salon, les visiteurs ayant été admis dans l'atelier où elle venait d'être achevée, « le nombre en grossit à tel point qu'un

bosquet de lilas qui se trouvait près de la porte, disparut entièrement, en peu de jours, sous les pas des allants et venants. »

Une particularité assez intéressante est à noter, au sujet des deux officiers qui, dans ce tableau, ont peur d'attraper la peste quand leur chef la brave. Gros a donné à l'un d'eux la ressemblance du maréchal Bessières. Il l'avait connu en Italie, lorsqu'il fut, en 1796, promu chef d'escadrons à Roveredo. Le retrouvant à Paris plusieurs années après, Gros alla vers lui la main tendue. Bessières feignit de ne pas le reconnaître. Gros se nomma, et le nouveau dignitaire, enorgueilli de sa situation, se borna à quelques mots de froide politesse. Gros se vengea à sa manière.

Pour consacrer la retentissante réussite des *Pestiférés*, les artistes offrirent à Gros un banquet, qui eut lieu chez un restaurateur des Champs-Élysées. Le vénérable Vien, David, Girodet étaient au nombre des convives. On avait invité Denon. Au dessert, Girodet, en l'honneur de son glorieux camarade, lut des vers, que publia *le Journal des Débats*. Il y décrivait le chef-d'œuvre, non sans classiques périphrases, — notamment celle de « fils d'Esculape », pour éviter les termes vulgaires de « médecin » ou de « major » :

> La mort moissonne tout ; le même fléau frappe
> L'officier, le soldat ; et le fils d'Esculape,
> Laissant glisser le fer de sa débile main,
> Sur celui qu'il secourt tombe, expire soudain.

S'animant peu à peu, il poursuivait, avec plus de lyrisme encore :

> Mais comment de cette œuvre, enfant d'un beau génie,
> Décrire éloquemment et l'ordre et l'harmonie?
> La force du dessin, la brillante couleur
> Y décèlent partout un talent créateur.
> O Gros! où trouvas-tu cette teinte éclatante
> Qu'offre à l'œil ébloui ta palette brûlante?
> Émule heureux de Paul, rival de Titien,
> Leur immense talent est devenu le tien.
> Poursuis ta destinée, espoir de notre École!

Après *les Pestiférés, Aboukir*! Ce tableau, qui fut commandé pour Murat, présente les mêmes qualités, et, au gré de quelques-uns, « à un degré peut-être plus haut encore ». C'est la même grandeur dans le dessin, la même intensité du coloris, la même fougue, la même audace. Le groupe principal, au premier plan, est formé par le pacha égyptien renversé par le général français. Dans son fameux article sur Gros, Delacroix a écrit à ce sujet : « Le cheval de Murat, ce coursier qui semble celui du dieu Mars, hennissant et piétinant dans le carnage, lançant des éclairs par les yeux, et couvrant son mors d'écume; le cheval abattu du pacha, ce fougueux pacha lui-même et sa rage furieuse en voyant sa défaite et la fuite de ses soldats; la rapidité de la charge des dragons, la lutte acharnée du Français, du Turc, de l'Arabe, du nègre, l'un s'écriant au milieu de la victoire, l'autre se tordant de rage, ou mordant l'épée qui le perce, ou serrant d'une main convulsive le sable sanglant qui semble de feu sous

les pas de ces milliers de furieux; la déroute des Ottomans, les étendards traînés dans la poussière, et les tribus de fuyards qui cherchent le salut dans les flots, toutes ces images puissantes, entraînantes, éblouissent les yeux et l'esprit, et ne laissent guère de place à une vaine critique. Il faut suivre le peintre dans sa mêlée, il faut partager la fureur de son pacha, s'attendrir avec le jeune fils qui rend au vainqueur le sabre de son père, et en revenir encore à cet incomparable cheval de Murat, *qui réunit en lui toutes les perfections de la peinture.* »

Il y a, dans les *Promenades dans Rome*, de Stendhal, un passage curieux relatif à ce tableau : « Lorsque, dit-il, j'étais à Naples en 1824, j'allai voir *la Bataille d'Aboukir* de Gros. Ce chef-d'œuvre n'était plus à la mode, à cause de la figure du roi Murat. Mais, dans l'espoir d'obtenir quelques carlins de la curiosité des étrangers, le custode avait déroulé cette toile immense; elle gisait étendue sur le plancher d'une vaste salle, et l'on marchait dessus pour aller reconnaître la figure principale. »

On a donné encore plus d'éloges au tableau du *Champ de bataille d'Eylau*. On a dit que l'exécution dépassait, en liberté, celle des compositions précédentes, que Gros s'y était montré « encore plus maître ». Le sujet avait été indiqué par Denon de la façon suivante : « Le lendemain de la bataille d'Eylau, l'Empereur, visitant le champ de bataille, est pénétré d'horreur et de compassion à la vue de ce spectacle. S. M. fait porter des secours aux Russes blessés. Touché de l'humanité du vainqueur, un jeune Lithuanien

lui témoigne sa reconnaissance avec l'accent de l'enthousiasme.

Dans le lointain on voit les troupes françaises qui bivouaquent sur le champ de bataille au moment où S. M. va passer ses troupes en revue. » La figure de Napoléon a été particulièrement admirée. Jal, dans un article de *la Pandore,* a écrit que la tête de l'Empereur était « un poème tout entier ».

D'autres ont dit que c'était là « le portrait le plus magnifique et assurément le plus exact que l'on ait fait de Bonaparte », et l'on a pu soutenir qu'il y fallait voir sans doute « la plus belle conception de l'artiste ». D'un autre côté l'on a insisté sur ce fait que la convention n'avait, en cet ouvrage, aucune part; on a vanté le sain et excellent réalisme des détails, notamment de ce fusil abandonné, dont la baïonnette est tordue et couverte de petits glaçons ensanglantés.

Nous avons dû nous arrêter quelque peu sur ces tableaux, dont la notoriété est exceptionnelle. Nous ne pouvons songer à nous livrer à l'examen de toutes les autres productions de Gros. Appelons du moins l'attention sur quelques-unes des plus importantes. C'est lui, par exemple, qui exécuta l'une des douze toiles commandées pour a nouvelle sacristie de Saint-Denis : *la Visite de l'Empereur Charles V conduit à la basilique par le roi François Ier*. La couleur en est brillante et heureuse, et témoigne d'une surprenante fermeté de pinceau. Quatremère y louait la sagesse et l'intérêt de la composition, la vérité du caractère et de

l'expression. On a déclaré « parfait » le Charles V, et admiré la « finesse inattendue » des intentions et de la mise en œuvre. Un autre ouvrage de valeur est celui que l'on vit au Salon de 1817, le *Départ du Roi dans la nuit du 19 au 20 mars*, dans lequel on a salué « une des plus belles pages de la peinture moderne » : on appréciait tout particulièrement la vie, le relief, la noblesse de la figure du roi. Au salon de 1815 nous rencontrons une œuvre non moins remarquable : *l'Embarquement de la duchesse d'Angoulême à Pauillac le 1er avril 1815*. Là encore, la tête de la duchesse a été proclamée « un chef-d'œuvre de ressemblance et d'expression ».

A propos de la mémorable entreprise de Gros pour la décoration de la coupole de Sainte-Geneviève, M. Delaborde a dit que « quels qu'en soient les mérites de détail..., l'effet, d'en bas, a quelque chose d'incertain et de vacillant ». Il faut rendre du moins justice à l'audace de la tentative. Il s'agissait, en somme, de toute une muraille à couvrir, de « jaser avec la muraille », selon la locution de Gros lui-même. Il n'est que juste de faire observer que, comme on en fit alors la remarque, « aucun ouvrage aussi nombreux en figures et d'une pareille étendue n'avait, depuis près d'un siècle, occupé le génie de la peinture ». C'était, disait-on aussi, comme une « épopée pittoresque » et les groupes distincts pouvaient être envisagés « comme autant de chants poétiques ». La sensation produite fut considérable. Cette peinture, a écrit Planche, fut vantée « comme les Loges, comme la Chapelle Sixtine ». Delphine Gay, à

la louange du peintre, composa des vers où elle s'écriait :

> Du trésor de son art enrichissant l'histoire,
> Des héros qu'il ranime il partage la gloire.

Le roi voulut voir de près ce travail, et, dans cette intention, consentit à monter à une hauteur de près de trois cents pieds. Il ordonna que le prix convenu serait doublé, et, en quittant Gros, lui annonça son anoblissement en lui disant avec grâce, à l'improviste : « *Monsieur le Baron*, je vous fais mes compliments et mes remerciements. »

Indiquons les armoiries que se choisit le nouveau baron; elles forment tout une composition pittoresque; il porta « d'azur au génie de carnation naissant d'une nuée d'argent, tenant une bandelette du même, chargé d'un lis au naturel. accosté des lettres J. et G. de sable coupé d'or ».

Charles Blanc a tracé le portrait de Gros dans la maturité de l'âge : « Sa personne, dit-il, attirait invinciblement l'attention. Tout était fort chez lui... il était grand, vigoureux.... Sa belle tête tenait par un cou de taureau à ses larges épaules.... Il avait des sourcils abondants, de grands yeux, ombragés de cils noirs, pleins de pensées et de feu. » De bonne heure s'étaient manifestées ses aptitudes, car Mme Vigée Le Brun, qui fit son portrait quand il avait sept ans, assurait que dès lors elle avait vu poindre son amour pour la peinture, « et même son avenir comme grand coloriste ». A l'atelier de David, un jour que le maître grondait un élève plus âgé : « Tu vois bien, lui dit-il en montrant le jeune Gros, tu vois bien ce petit bonhomme

là-bas? — Oui, monsieur. — Eh bien! je veux qu'avant six mois il t'ait surpassé, car tu ne fais un pas qu'à force d'être poussé par les épaules, et lui marche tout seul. » Gros demeura, d'ailleurs, toute sa vie, reconnaissant à David, qui l'avait ainsi, avec tant de promptitude, distingué. Bien longtemps après, à la suite de son anoblissement, comme Delestre lui disait : « Sa Majesté vient de vous faire baron, mais, depuis des années, les artistes vous avaient donné le titre de prince. — Hélas! répondit Gros en soupirant, et en pensant à David, alors en exil, le véritable prince est absent. » Il garda aussi une constante gratitude à Joséphine, qui, comme on l'a vu plus haut, avait, d'une façon si décisive pour sa carrière, encouragé ses débuts. Jamais il ne passait à Rueil sans aller s'incliner, dans l'église de cette localité, sur le tombeau de celle qu'il regardait comme sa bienfaitrice. A cet égard, Tripier a rappelé en particulier qu'un jour de l'été de 1831, comme il allait avec Gros passer la journée à Louveciennes, chez Mme Vigée Le Brun, le grand peintre s'arrêta, dans le trajet, afin de rendre son hommage habituel à la défunte impératrice.

La bonté, la bienveillante douceur de Gros se montraient, du reste, en toutes choses. On en jugera par ce seul trait. En 1828, à l'exposition faite au profit des Grecs, il avait remarqué un petit tableau de Léon Cogniet : *une Femme du pays des Esquimaux*; il avait exprimé au jeune artiste toute sa satisfaction. Le jour suivant, Cogniet se rendit à l'atelier de Gros, rue Saint-Germain-des-Prés, et

lui offrit l'étude qui avait fixé son attention. Gros accepta, mais, le lendemain, de fort bonne heure, il se transportait au domicile de Léon Cogniet, situé dans un faubourg lointain, au n° 9 de la rue Grange-aux-Belles, faisait l'ascension des quatre étages, sonnait à la porte de Cogniet, et lui faisait cadeau d'une précieuse esquisse du *Cheval arabe* que jusque-là, à la vive requête de Mme Gros, il avait refusée aux instances répétées de maints solliciteurs.

On peut évoquer également le souvenir de l'appui qu'il prêta à Delacroix. Ce n'est point qu'il ne se méfiât un peu des romantiques, puisque, invité à dire ce qu'il en pensait, il répondait : « Eh bien! je pense que, ne pouvant *faire mieux*, ils *font autrement* », et puisqu'il accusait les jeunes, avec leur turbulence, leur prétention d'introduire « la démocratie dans l'art », de « vouloir entrer à l'Institut au nom des Droits de l'homme ». Mais, malgré ces préventions contre la jeune école, il sut discerner le mérite supérieur de Delacroix, alors si méconnu. Ce fut lui qui fit recevoir au Salon *Dante et Virgile*, et qui, par surcroît, fit pour ce tableau les frais d'un beau cadre. Il combla l'artiste de compliments qui, contait Delacroix lui-même, l'avaient « pour la vie, rendu insensible à toute flatterie ». Il lui dit qu'à l'égard du coloris, son œuvre était « du Rubens châtié ». Il est vrai qu'en appréciant sa couleur, il approuvait moins son dessin, car il ajouta : « Passez-moi le mot, mon ami. Vous dessinez comme un... », et, avec la liberté du langage des ateliers, il nommait l'animal que la légende a donné pour compagnon à Saint Antoine.

La fin de l'existence de Gros fut assombrie par la tristesse, à laquelle d'ailleurs, par accès, il avait toujours été enclin, car, au moment où il peignait *Aboukir*, il avait déjà songé au suicide. Son humeur s'aigrissait. Il lui semblait qu'on le discutait, qu'on le contestait, qu'on tendait à le traiter comme un « talent suranné ». Il disait à un ami venant le visiter : « Gros est mort. Vous venez donc voir un mort? » Il était en difficultés avec la direction des Beaux-Arts, et échangeait avec M. de Cailleux, alors placé à la tête de cette administration, des lettres aigres-douces. Il refusa la commande d'une toile de quinze pieds ayant pour sujet *la Bataille d'Iéna*. « Ayant, écrivait-il, fait déjà tant de tableaux de ce genre, je ressens la nécessité de m'en reposer par des sujets plus analogues à l'étude de l'art. »

Ce fut alors qu'il « se commanda à lui-même », une grande composition mythologique, *Diomède condamné par Hercule à être dévoré par ses propres chevaux*, donnée assez malheureuse, où, comme on l'a fait observer, il risquait de s'astreindre à être « ou faible ou repoussant ». Il y a néanmoins de belles parties dans cette œuvre, et, l'année même où elle fut exposée, en 1835, Charles Lenormant, dans *la Revue des Deux Mondes*, put déclarer que « jamais le pinceau de Gros ne s'était montré ni plus habile ni plus brillant.... Il y a, continuait-il, dans les pectoraux de Diomède, dans ses rotules, une puissance de main à confondre l'imagination. Voilà certainement ce que l'exécution... a jamais pu produire de plus étourdissant ».

Le vieil artiste, on le voit, avait encore ses partisans. Il recueillait plus d'un témoignage flatteur. Mme Vigée Le Brun lui écrivait : *A M. le baron Gros, le premier de nos peintres.* L'Académie royale de Prusse l'avait, par une démonstration dont il y a peu d'exemples, élu *à l'unanimité.* Mais malgré tout cela il se sentait dépaysé, se croyait délaissé, amoindri. Sa tête, sans doute un peu affaiblie, ne résista point à ces illusions fâcheuses. Le 25 juin 1835, il partit de chez lui pour se rendre au Palais, où par hasard il exerçait alors les fonctions de juré. Seulement il ne parut pas à l'audience. Le soir, pour le dîner, sa femme l'attendit vainement. On sut depuis que tout le jour il avait marché au hasard, qu'à une heure tardive il était sorti de Paris, avait erré à travers la pluie et le brouillard dans les bois de Meudon. « Au lever du soleil, il fut trouvé noyé dans un petit bras de la Seine, au bas de la colline, et dans un endroit où l'eau avait à peine quatre pieds de profondeur. »

Il s'était trouvé que, dans cette même année 1835, il avait, comme président de l'Institut, harangué Louis-Philippe, aux Tuileries, pour sa fête. La réponse du roi contient un passage, qui, dans un ouvrage de la nature de celui-ci, mérite d'être reproduit : « Vous savez combien j'ai toujours apprécié les travaux de l'Institut, combien j'ai senti l'avantage de la bonne direction que vous donnez à toutes les branches des connaissances humaines. Le progrès que vous leur faites faire est une des gloires de la France. Votre réunion, elle-même, en est une autre. Je l'ai dit bien des fois, mais j'aime à vous le répéter. »

*
* *

La destinée artistique de Guérin, élu le même jour que Gros à l'Institut, présente quelque chose d'assez particulier, comme on le fit observer dans le compte rendu d'un de ses tableaux, *Pyrrhus et Andromaque*, exposé en 1810 : c'est, disait l'auteur de ce compte rendu, que, « par un effet de la bizarrerie de l'esprit humain, l'engouement public alla en diminuant, pour les ouvrages de M. Guérin, dans l'ordre inverse des progrès faits par l'artiste ». Grand amateur de théâtre, spectateur assidu de la Comédie Française, et, selon la remarque souvent émise à son sujet, habitué à s'inspirer, dans ses compositions historiques, moins de l'histoire elle-même que de sa représentation sur la scène en quelque tragédie du répertoire, Guérin avait, dans *Pyrrhus et Andromaque*, cherché à traduire, par le dessin et la couleur, l'une des conceptions de Racine. Il s'était extrêmement appliqué à cet ouvrage, où il avait, plus qu'en ses productions précédentes, fait preuve de puissance dans le ton, de fermeté dans le style, de largeur dans l'exécution, et où il avait mis du relief et de l'accent dans l'agencement général de l'épisode. Néanmoins il ne réussit point par cet effort à attirer les regards du public.

Avec bien plus de faveur avait été reçu, en 1799, son *Retour de Marcus Sextus*. C'était le retour des émigrés, pour lesquels la France, longtemps fermée, venait enfin de se rouvrir, qui avait suggéré l'idée originaire de ce tableau.

Le peintre avait d'abord songé à symboliser cet événement et les impressions qu'il pouvait faire naître, en un *Retour de Bélisaire dans sa famille.* Il s'était proposé de montrer le vieillard aveugle rentrant de l'exil chez lui, « où il trouve sa femme morte et sa fille dans la douleur ». Mais après le *Bélisaire* de David, après celui de Gérard, on risquait, avec une donnée pareille, de tomber dans la redite. Un des amis de Guérin lui conseilla d'ouvrir les yeux de son principal personnage, de changer son nom et de lui imposer la dénomination d'un Romain échappé aux proscriptions, un Romain imaginaire, d'ailleurs, car l'histoire ne connaît aucun Marcus Sextus.

D'une touche relativement assez brillante et empreinte d'un certain caractère expressif, cette toile, surtout à cause de l'à-propos, de l'allusion à une « actualité » émouvante, obtint une vive réussite et mit son auteur fort en vue.

Il avait alors vingt-cinq ans. Son talent s'était, en somme, formé au moment précis où, de plus en plus, sous l'influence, après Vien, de Vincent, de Regnault et surtout de David, s'opérait la révolution du goût, le retour vers l'antique et sa simplicité.

Guérin avait eu le prix de Rome en 1797. Lorsqu'il alla accomplir, à l'Académie de France, son séjour réglementaire, il dut, au bout de six mois, afin de soigner sa santé qui devait toujours demeurer chétive, interrompre sa résidence et partir pour Naples, où il demeura un an et qu'il ne quitta que pour revenir à Paris. Par une singularité dont nous ne connaissons pas d'autre exemple, il s'en-

suivit, comme dit son biographe, que « n'ayant pas encore achevé son cours d'études à Rome, il reçut, en état d'élève, la décoration de la Légion d'honneur ».

Le point culminant de sa carrière pourrait être, tout près de ses débuts, fixé à 1802, date de l'exposition de son tableau *Phèdre et Hippolyte*, où se manifestait, dans l'intérêt de la composition, dans la pureté des lignes et le bonheur du coloris, la vraie nature de ce talent, « plus porté, disait-on, vers l'élégance d'une composition raisonnée que vers la profondeur et l'énergie d'un style passionné et d'un dessin savant ». Cette œuvre fut l'objet d'un « enthousiasme sans égal », et, suivant le terme assez piquant de Quatremère, d'une véritable « enchère de vogue ». La malignité, d'ailleurs, prétendit expliquer en partie ce phénomène par le dessein qu'avaient formé certaines gens d'opposer la réputation de Guérin à d'autres renommées qui les gênaient.

Maladif, comme nous l'avons dit, il cachait, au reste, sous le dehors le plus doux et le plus tranquille, une « ardeur extraordinaire », dégénérant parfois en mobilité excessive et en véritable inquiétude d'esprit. Ce genre d'humeur le rendait spécialement accessible aux séductions du monde, qu'il aimait fort, et qui l'appréciait beaucoup pour sa grâce naturelle, sa délicatesse d'esprit, sa culture, et aussi, à ce que l'on nous raconte, pour ses « petits talents agréables ».

Mais comme on l'a fait observer à son propos, « ce genre de vie frivole ne s'accommode guère avec de sérieuses

occupations, et les succès de l'art doivent souffrir des succès de société ». Afin de se trouver plus à l'abri pour travailler, il sollicita le « directorat » de l'École de Rome. Présenté en premier, il fut nommé par le roi. Seulement, par raison de santé, il dut immédiatement se démettre, et M. Thévenin fut nommé à sa place pour six mois.

Au Salon de 1822, il donna deux tableaux, ses derniers ouvrages. L'un a pour thème *Énée racontant à Didon les malheurs de la prise de Troie*. De bons juges y ont loué l'ensemble harmonieux et pittoresque du local, du pays et du ciel, l'élégance des formes et du costume des personnages. « On ne laissa pas encore de savoir gré au peintre du petit épisode de l'Amour... qui, en badinant, enlève du doigt de Didon l'anneau nuptial de Sichée, son ancien époux. »

L'autre tableau de 1822 est *le Meurtre d'Agamemnon*. « Une draperie à moitié tirée montre, à la lueur d'un flambeau nocturne, d'un côté Agamemnon dans le sommeil, et de l'autre Egisthe introduisant Clytemnestre armée du feu meurtrier ». C'est en rappelant le souvenir de cette composition que Théophile Gautier écrivait : « Agamemnon dort d'une manière très noble sur son lit de repos. Balzac, dans sa *Physiologie du mariage*, souhaitait à tout époux de dormir d'une façon aussi majestueuse que le roi d'Argos. »

Guérin finit par demander qu'on lui rendît sa place à la tête de l'Académie de Rome. On fit droit à cette requête. Il méditait d'exécuter là-bas un grand tableau dont il emportait l'ébauche, *la Dernière Nuit de Troie*. Mais, pour des motifs divers, il passa ses six années sans pouvoir donner un

coup de pinceau, et rapporta son ouvrage à Paris, toujours à l'état d'esquisse.

Il ne fut point, d'ailleurs, un directeur inactif, et il signala son administration par des améliorations nombreuses. S'il ne peignait pas, il écrivait, car c'est de Rome, en 1825, qu'il adressa à Gros ces lignes ingénieuses et sensées : « Tous les artistes semblent venir chercher à Rome leur brevet de capacité, fort étonnés à leur retour en France qu'on ne veuille pas toujours légaliser le certificat qu'ils ont été chercher si loin. Ils ont peine à se persuader qu'ici, où les arts n'existent plus et n'ont laissé que leurs dépouilles, on ne peut recevoir que des leçons muettes qu'il faut savoir interpréter pour en recueillir le fruit. A la vérité, la nature, les monuments, le peuple même vous remettent sur la voie de l'antiquité; mais combien ne faut-il pas d'habileté pour savoir les comprendre, et en extraire cette substance historique, nulle part si abondante, mais nulle part aussi si mélangée du plus misérable et du plus orgueilleux mauvais goût. Je le répète, il faut être véritablement un homme de talent pour profiter de l'Italie. »

Sa correspondance avec Gros remontait à une date ancienne, car, à l'occasion du succès des *Pestiférés de Jaffa*, il lui avait, de Rome également, non cette fois comme directeur, mais comme pensionnaire, écrit, en se servant de la phraséologie alors en usage : « Vous voilà en même temps entre les bras de la Gloire et de la Fortune. Laissez cette dernière vous caresser quelquefois, mais soyez toujours

amant passionné de l'autre, et soignez-la. Ne lui laissez pas même la volonté de vous être infidèle. »

L'*Éloge* académique de Guérin signale que durant sa résidence à Paris, vers la fin de son existence, on le vit quelquefois, mais au reste « à de longs intervalles », prendre part aux discussions de l'Institut. Sa santé s'affaiblissait de plus en plus, et il rêvait toujours, en vue de se rétablir, du climat de l'Italie. Aussi Horace Vernet, en ce temps-là directeur de notre école romaine, étant venu faire une courte apparition à Paris, Guérin projeta secrètement avec lui de l'accompagner à son retour à Rome; il partit à l'insu de ses amis, qui, lorsqu'ils connurent ce départ, n'y virent que « le triste effet de ce malaise qui ne fait trouver bonne aucune position à un malade ».

Dans sa ville de prédilection, Guérin languit et ne tarda pas à succomber. On lui fit d'honorables funérailles, et, dans l'église française de la Trinité-du-Mont, il fut inhumé à côté de Claude Lorrain.

*
* *

Nous avons vu que le sujet du *Champ de bataille d'Eylau* avait été, sous l'inspiration de Denon, mis au concours. Dans cette épreuve, où Gros triompha, le premier accessit avait été dévolu à Meynier. Celui-ci, en 1815, avec Carle Vernet, suivit à l'Académie, à une semaine d'intervalle, les deux précédents, dont l'élection elle-même n'avait été séparée que par huit jours de celle de Girodet.

Meynier a laissé à ses contemporains l'impression d'un mérite supérieur aux succès qu'il remporta, et qui pourtant ne furent pas des moindres. On ne craignit point de lui appliquer la parole antique : *Alii famam habent, alii merentur.* On répéta que son abnégation, sa discrétion, sa modestie, son extrême réserve de caractère, lui avaient fait du tort, et qu'avec une nature moins portée au désintéressement, à l'effacement volontaire, il fût arrivé, ainsi que ses talents l'en rendaient digne, à une réputation plus éclatante.

Et cependant, comme nous venons de le faire observer, on ne saurait prétendre qu'il ne connut point la réussite. Elle s'affirma même pour lui de bonne heure, car à vingt et un ans, au sortir de l'atelier de Vincent, il se vit décerner le prix de Rome, et encore en ayant pour concurrent Girodet, dont la valeur fut estimée égale, mais non plus haute, puisque la récompense fut partagée entre eux. Plus tard, en 1813, sa décoration pour la sacristie de Saint-Denis sur ce sujet, *la Dédicace de l'église en présence de Charlemagne,* fut si appréciée, qu'elle obtint, en 1814, les honneurs d'une réexposition. Il fut chargé de travaux considérables au Louvre, notamment dans la salle des bronzes, dans une des salles de la sculpture, etc. De même il collabora avec Abel de Pajol aux vastes peintures de la Bourse. Les commandes, on le voit, ne lui manquèrent pas, et il s'en acquitta, le plus souvent, à la vive satisfaction des connaisseurs. Après tout cela, l'on ne peut nier que l'ombre ne se soit faite aujourd'hui sur son nom.

Il était parti pour Rome en 1789, et y avait commencé des études sérieuses, mais les événements de la Révolution ne tardèrent pas à amener la dispersion des élèves, et son retour à Paris. Il produisit alors une *Muse Polymnie* et une *Muse Érato*, figures qui, par leur simplicité, non dépourvue de noblesse, évoquèrent naturellement le souvenir des statues antiques. On loua pareillement l'exécution soignée, le ferme coloris du tableau qu'il exécuta pour un amateur étranger, M. de Sommaria : *la Sagesse préservant l'Adolescence des traits de l'Amour et des charmes de la Volupté.*

On a soutenu, à propos de Meynier, que la prédominance exclusive d'une qualité unique eût peut-être plus attiré l'attention sur lui que l'équilibre habile qu'il tendait et réussissait à maintenir, dans ses œuvres, entre toutes les parties de l'art.

Une de ses compositions les mieux venues, *une Femme de Mégare ensevelissant Phocion*, est, dans une certaine mesure, inspirée d'un tableau célèbre de Poussin. Mais la scène proprement dite, abstraction faite du paysage (remplacé au reste ici par un intérieur, une galerie), a chez Meynier, sur une toile de quinze pieds de long, un autre développement et une autre importance.

Il serait injuste de ne pas citer son *Œdipe enfant présenté à la Reine de Corinthe par le berger Phorbas*, sa *Naissance de Louis XIV*, sa *Communion de saint Louis.*

Meynier a été, parmi les peintres de son époque, l'un des plus propres à ce que l'un de ses contemporains appelait « les grandes entreprises de la décoration des édifices ».

Nous avons mentionné tout à l'heure ses peintures du Louvre et de la Bourse. Au Louvre, on apprécia tout particulièrement son travail pour la salle des petites antiquités en bronze. Le sujet qu'il avait imaginé parut tout à fait adapté à la destination de ce local. En effet, il y a représenté « les nymphes de Parthénope apportant leurs Pénates, c'est-à-dire leurs petites statues, sur les bords de la Seine ». Cela s'appliquait tout ensemble aux statuettes qui garnissaient la salle, et à leur origine, puisque précisément elles venaient pour la plupart des villes ensevelies des environs de Naples.

Il y a lieu de citer également le plafond d'une des salles de la sculpture, « *Rome donnant à la terre le code des lois de Justinien* », et deux autres plafonds, toujours pour le même monument, principalement celui qui a pour thème l'apothéose de Poussin, Le Sueur, Le Brun.

Nous aurons l'occasion de dire, dans un autre chapitre de ce livre, ce que vaut, à plus d'un égard, l'œuvre décorative d'Abel de Pujol au Palais de la Bourse. Meynier, d'après une conception qui leur était commune, fut son digne coopérateur dans ces grandes pages que nous aurons plus tard à décrire, au moins d'une façon sommaire.

Pour se moquer de je ne sais quel personnage qu'il n'aimait point, Heine soutenait que l'on était, en faisant son éloge, obligé de dire de lui : « Pas de talent!.... Mais un caractère! » Meynier prouva par son exemple que l'on peut être à la fois un caractère et un talent. Cet homme de

tact, silencieusement laborieux, fut aimé pour ses précieuses qualités morales; il se montra probe et sincère non seulement dans son art, mais encore dans sa vie.

*
* *

On a parlé, à propos de Vernet, d'une sorte de « privilège héréditaire dans cette famille », — celui de voir le père et le fils associés dans les mêmes honneurs académiques. Cela fut pour eux « héréditaire » en effet, car cela se produisit deux fois de suite, par une exception que nous croyons unique. Carle Vernet, dont nous avons présentement à nous occuper, avait été, à l'Académie Royale, le collègue de son père, Joseph. A la génération suivante, Horace Vernet, fils de Carle, devenu, à son tour, aux côtés de son père, membre de l'Institut, eut la satisfaction d'emmener avec lui à Rome, lorsqu'il y fut nommé directeur de l'École française, ce confrère d'un ordre à part.

On pourrait presque dire que cette véritable « dynastie » des Vernet comprend non pas trois, mais quatre artistes, et commence, en réalité, au grand-père de Carle, à Antoine. Celui-ci, sans dépasser beaucoup le niveau d'un simple artisan, fut du moins, en son genre, un homme adroit et expérimenté, un bon praticien qui décora nombre de panneaux de voitures et de chaises à porteurs. La gloire vint à la famille avec son fils Joseph, le fameux peintre de marines. Ce fut en évoquant son nom et sa spécialité que Louis XV arrêta d'un mot charmant La Tour, occupé à

faire son portrait, et profitant de ces séances de pose pour développer au monarque, non sans quelque indiscrétion, ses vues sur la situation respective de la France et de l'Angleterre. Le peintre en vint à dire au souverain : « Au fait, Sire, vous n'avez pas de marine! ». A quoi le roi se borna à répondre : « Y pensez-vous? Et Vernet? ».

Tout le monde connaît la page étincelante où, dans les *Regrets sur ma vieille robe de chambre*, Diderot a commenté une belle marine de Joseph Vernet.

Carle faillit avoir pour collaborateur son père, alors âgé de soixante-seize ans, et toujours en pleine possession de son talent, pour un *Passage de la Mer Rouge par les Hébreux*. Il avait été convenu que Joseph, en cette composition, peindrait la mer, tandis que Carle se réserverait les figures, hommes et chevaux; la peinture de ces derniers, comme nous le verrons un peu plus bas, était un des genres où s'exerçait plus particulièrement sa maîtrise. — La mort de Joseph Vernet empêcha ce projet d'aboutir.

Carle avait été fort bien élevé; il avait fait des études complètes dans une des meilleures pensions de Paris. Il passa par l'atelier de Lépicié, et obtint, à son troisième concours, le Grand Prix. Son séjour à Rome fut quelque peu stérilisé, d'abord par le chagrin de se trouver séparé de sa famille, et surtout par les regrets encore plus vifs que lui avait laissés une passion mal éteinte.

Son premier tableau important, *le Triomphe de Paul-Émile*, était une composition si vaste que, pour la finir, il dut agrandir la pièce dans laquelle il l'avait commencée. Un

peu plus tard, il méditait de donner à cet ouvrage un pendant, en quelque sorte, avec un autre sujet grandiose, *les Funérailles de Patrocle.* Mais, pour la réalisation, le calme nécessaire lui manqua. Comment, selon l'observation que l'on en fit, lui refuser alors de l'indulgence pour un peu de négligence ou de faiblesse, si l'on prend en considération les affreuses circonstances que le malheur des temps lui faisait traverser? Sa sœur, mariée à Chalgrin, l'architecte éminent que nous aurons à étudier dans une autre section du présent chapitre, sa sœur, disons-nous, malgré les démarches, les vives instances de Carle auprès d'une des puissances d'alors, condamnée par le tribunal révolutionnaire, fut livrée à la guillotine. Ce fut l'origine de la provocation en duel qu'à plusieurs reprises, par la suite, Carle Vernet adressa, sans résultat, à David.

Sous le Consulat, Lucien Bonaparte, ministre de l'Intérieur, commit Vernet au soin de peindre *la Bataille de Marengo.* Interrompue pour des causes diverses, cette œuvre ne se trouva terminée qu'en 1814. Elle se recommande par l'intelligence dans la manière dont est compris le sujet, par l' « entente de la stratégie moderne », par la précision des détails.

En attendant qu'on lui fournît les documents officiels sur cette bataille, il avait, d'après des renseignements particuliers, tracé une esquisse. De là, était provenu un premier tableau, qui fut acquis par le maréchal Berthier.

Nous n'omettrons, dans l'ordre de la grande peinture

militaire, ni sa *Bataille de Rivoli*, ni sa *Reddition de Madrid*, ni son *Matin d'Austerlitz*.

A dater de 1810, il produisit un assez bon nombre de tableaux de genre. A la même époque, se rapporte son dessin, ayant pour sujet une revue passée dans la cour des Tuileries par Napoléon. On se souvient que Balzac, au début de *la Femme de trente ans*, a composé, sur cette même donnée, une description intéressante. Il l'exécuta de concert avec son ami Isabey, qui s'était, pour sa part, chargé d'y placer les portraits des généraux alors les plus en vue.

Tout récemment, un comité formé d'artistes et d'amateurs avait organisé, à l'École des Beaux-Arts, une exposition de l'œuvre des trois Vernet. Cette exposition fut très visitée et plut vivement au public. M. Maurice Guillemot avait rédigé l'excellente notice qui précédait le catalogue. Il y insistait avec raison sur les dessins de Carle Vernet, principalement ses dessins spirituels, enjoués, confinant parfois à la caricature, dont quelques-uns furent gravés par Debucourt : *le Gastronome sans argent*, *Il n'y a pas de feu sans fumée*, *la Toilette d'un clerc de procureur*, *les Aveugles*, *la Route de Poissy*, *la Route de Saint-Cloud*, *les Amateurs d'éclipse*, etc. De cette série, il conviendrait de rapprocher ses *Incroyables*, ses *Merveilleuses*, puis ses *Adieux d'un Russe à une Parisienne*, son *Cosaque galant*, ainsi que ses innombrables croquis, pleins de verve et de vivacité, d'après les types de la rue : le marchand de journaux, le récureur de puits, le marchand de hannetons, le marchand

d'encre, le marchand de vulnéraire suisse, les vendeuses de coco, de saucisses, etc., etc.

En tout cela se traduisent la fantaisie et la belle humeur de cet homme foncièrement gai, qui, dit-on, excellait aux facéties de rapin et aux calembours.

M. Guillemot mettait pareillement en relief sa rare virtuosité, dont nous avons déjà dit un mot, dans le rendu des formes, des allures et des mouvements du cheval. Bon écuyer, il s'était longuement familiarisé avec cette espèce de modèles. Ce goût et cette aptitude particulière s'étaient révélés dès le tableau que nous avons signalé comme le premier de ses grands ouvrages : *le Triomphe de Paul-Émile*. A maintes reprises il y revint avec ses innombrables études ayant pour sujet les courses, tout le détail du sport, les chasses à Compiègne, à Meudon, etc. Pour tel propriétaire d'écurie, il peignit le portrait « individuellement ressemblant » d'une de ses bêtes de choix. Quand, devenu un vieillard, il accompagna, comme nous l'avons vu, son fils Horace à Rome, espérant trouver dans ce séjour tranquille « un refuge contre les entraînements auxquels son caractère, singulièrement sociable, le livrait sans défense, au milieu du tumulte de Paris », il remplit ses loisirs en ébauchant le grand tableau que Louis XVIII lui avait commandé, et qui devait représenter ce prince allant à Notre-Dame rendre grâces de son retour en France. Cet ouvrage ne fut point terminé, mais là encore, sans parler des portraits fort bien venus du Roi et de la Duchesse d'Angoulême, le peintre de chevaux s'était donné carrière, et les

personnes admises dans son atelier furent unanimes à louer le beau morceau, entièrement achevé, que constituait l' « attelage à huit » du carrosse royal.

Quel que fût, dans cet ordre déterminé, son mérite d'animalier, nous ne saurions, tout en lui rendant justice, oublier cette boutade de Gros : « Les chevaux de Carle ? Mais un de mes chevaux en mangerait quatre des siens! ».

*
* *

Si, malgré leur admission dès 1803 dans la section de Peinture, nous avons retardé jusqu'ici ce que nous avons à dire de Visconti et de Denon, c'est parce que le premier, archéologue d'une valeur hors ligne, ne fut pas peintre du tout, et que le second ne le fut guère ; il dut sa réputation un peu à ses travaux de graveur, et beaucoup à ses qualités de lettré, d'homme de goût, de savant, d'administrateur consommé.

C'est comme amateurs instruits et zélés, sans doute, qu'on les nomma tous deux à l'Institut, et, dans l'absence de l'utile catégorie que devaient, par la suite, constituer les membres libres, on les mit avec les peintres; mais, dans ce groupe, il était, en depit de l'antériorité des dates, difficile de ne point les faire venir après les artistes pratiquants, les uns très illustres, les autres fort distingués, que nous avons passés en revue.

Nous aurons à nous étendre quelque peu sur Denon, très mêlé, sinon par sa production active, du moins par sa situa-

tion, en quelque sorte, d'officiel « Mécène » au mouvement de la peinture. Mais nous serons plus bref pour ce qui concerne Visconti, dont l'influence, considérable en d'autres domaines, ne put s'exercer, dans celui-là, que d'une manière assez indirecte.

Dans un important article publié par *la Revue de Paris* du 1er fevrier 1900, sous ce titre : *Berthier à Rome*, M. Albert Dufourcq nous a conté l'occupation de la « Ville Éternelle » par les troupes du futur Prince de Neuchâtel, et la proclamation, consécutive à cet événement militaire, de l'éphémère « République romaine ». Il nous montre, au lendemain de l'entrée des Français, « le général Cervoni, du haut de la loggia de Monte Citorio, annonçant au peuple la composition du gouvernement provisoire, dirigé par Corona et *l'illustre archéologue Enrico Quirino Visconti* ».

Cette invasion de la politique en son existence fut, dans la tranquille carrière de cet érudit, un fait exceptionnel. A sa mort, les collègues chargés de son éloge purent légitimement insister sur « la vie pacifique, studieuse », qu'à cette réserve près il avait constamment menée. Il était, en somme, de ceux que le passé intéresse plus que le présent, et qui, fort au courant d'aventures reculées dans une antiquité parfois fabuleuse ou préhistorique, sont sujets à ignorer telle particularité contemporaine, tel incident qui s'est produit la veille.

Sa famille, jadis célèbre, avait tenu un rang élevé, mais avait dû, par la suite, s'accommoder d'une situation plus médiocre et plus obscure. — Son père fut un antiquaire

estimé, qui, lorsque Winckelmann eut été assassiné, le remplaça au Musée du Vatican. — Quant à Quirino Visconti, dès l'âge de *deux* ans, il passait pour un prodige. A trois ans et demi, au moment où les enfants ont en général beaucoup de peine à parler à peu près correctement une seule langue, il en savait à fond plusieurs, lisait le grec, expliquait les auteurs latins. Sa dixième année n'était pas accomplie que déjà il avait subi des examens publics, devant les juges les mieux qualifiés, et les avait, dans ces épreuves, surpris par la netteté de ses réponses, l'étendue, la diversité, la précision de ses connaissances.

Pour donner une idée du mérite transcendant des œuvres qu'il a laissées, il nous suffira de citer les lignes que Quatremère consacre à l'une d'entre elles, *le Museo Pio-Clementino*, « ouvrage, dit-il, où, pour la première fois, on vit l'antiquité, vraiment dévoilée, se présenter dans l'ordre naturel des pensées, des choses, des personnes, des temps et des lieux ; ouvrage dans lequel la mythologie fut contrainte d'avouer ses fictions, la religion ses rites, l'allégorie ses symboles.... » Comme l'a fort heureusement dit le même écrivain, l'originalité de Visconti fut d'exceller à la critique des *textes* et des *manuscrits* les uns par les autres.

En tant que conservateur du Louvre, dans le temps où ce musée regorgeait de merveilles de tout ordre dues à nos conquêtes, Visconti, naturalisé français, rendit à la France de grands services. Ses notices, quoique volontairement sommaires, sont tracées d'une façon magistrale. Les mêmes qualités de concision, d'exactitude élégante, se

retrouvent dans les pages qu'il fournit au Dictionnaire des Beaux-Arts entrepris par la « Classe », et dans les inscriptions qu'il eut à rédiger.

Il contribua beaucoup à étendre et à fortifier cette prédilection pour l'antiquité, si caractéristique de toute cette époque, et qui, se manifestant sous toutes les formes, se mêlant alors aux préoccupations du poète, de l'architecte, du décorateur, de l'acteur même, se révélait jusque dans les modes, dans les ajustements gréco-romains des femmes.

L'autorité de Visconti était indiscutée. Quand il avait prononcé dans un sens, l'opinion contraire ne trouvait plus d'adhérents. De toutes les parties de l'Europe, on faisait appel à ses lumières. C'est ainsi que, dans une circonstance mémorable, lord Elgin l'invita à venir à Londres, afin de donner son avis sur les sculptures du Parthénon.

Il répandait sans compter, avec une affabilité impossible à rebuter ni à lasser, les trésors de son érudition et de son goût. A l'Institut, il était sans cesse consulté par les artistes ses collègues. En particulier les peintres, — et c'est par là qu'il se rattache à cette portion de notre sujet, — lui durent d'ingénieux et précieux conseils pour le choix, l'invention, la disposition de nombre de données empruntées aux différents cycles de la légende ou de l'histoire ancienne.

*
* *

Vivant Denon avait cinquante-six ans quand il arriva à l'Institut. A considérer sa carrière déjà longue, c'était, à beaucoup d'égards, un homme d'ancien régime, un personnage de l'autre siècle. Sous Louis XV, il avait été page, puis gentilhomme de la Chambre. Brillant causeur, il amusait le Roi et Mme de Pompadour. Il s'essaya dans la diplomatie, devint « gentilhomme d'ambassade » à Saint-Pétersbourg, et prit dans cette situation assez d'importance pour que son chef, le baron de Talleyrand, le chargeât de sa correspondance avec Versailles. Il passa ensuite en Suède, d'où il fut ramené en France par ce Vergennes, sur lequel Rulhière a écrit un opuscule si curieux et si piquant. C'est à cet homme d'État que Denon dut d'être envoyé en mission auprès du Corps Helvétique. On le trouve plus tard à Naples, négociateur heureux et adroit, et bientôt remplaçant, comme chargé d'affaires, le ministre de France, M. de Clermont d'Amboise.

Il devait, peu après, abandonner la diplomatie pour se livrer plus librement à son goût pour les arts. Il est à noter d'ailleurs qu'ayant depuis longtemps donné, en ce sens, sa mesure, il avait, d'une part, exercé avec zèle et compétence la direction du Cabinet des pierres gravées et des médailles qu'il enrichit, — et qu'il avait d'autre part prouvé à maintes reprises le talent remarquable et singulièrement fécond que l'on s'accordait à lui reconnaître en tant que dessinateur et graveur à l'eau-forte.

Au surplus, ses occupations diplomatiques ne l'avaient jamais empêché de s'intéresser aux choses de l'art. Durant son séjour à Naples, il s'était fait « le patron des artistes venus de Paris pour coopérer au grand ouvrage entrepris par l'abbé de Saint-Non sous le titre de *Voyage pittoresque de Naples et de Sicile* ». Denon avait pratiquement dirigé les travaux de ces dessinateurs.

Il s'attacha de bonne heure à la fortune de Bonaparte, — dont il avait fait la connaissance, croyons-nous, dans le milieu des Beauharnais, — fut nommé membre de l'Institut d'Égypte, et, en cette qualité, accompagna le jeune « général en chef de l'armée d'Orient ». Audacieux et d'humeur aventureuse, il se tint constamment aux avant-postes avec Desaix. Il déploya en cette occasion une immense activité « de savant et de dessinateur ». A la suite de cette expédition, il publia, en 1802, en deux grands volumes in-folio avec cent quarante et une planches, son *Voyage dans la Haute Égypte pendant les campagnes du général Bonaparte*, œuvre qui, dit un critique, « servit de prolégomènes au grand ouvrage de l'Institut d'Égypte ».

A la publication de ce livre, dont le titre fut gravé sur une médaille frappée tout exprès, et représentant, derrière deux obélisques, les ruines de Thèbes, se rattache une anecdote qui, à Sainte-Hélène, divertissait fort Napoléon et qu'il se plaisait à raconter. Il s'agissait d'un haut fonctionnaire de l'Empire, M. de T..., qui dit un jour à sa femme qu'il lui ramènerait à dîner M. Denon (nous

citons le texte même du Mémorial), et qu'elle voulût bien s'efforcer de lui être agréable; que le meilleur moyen d'y réussir serait de parcourir son ouvrage et de lui en parler; qu'elle le trouverait dans sa bibliothèque, à tel endroit, tel rayon. Mme de T... va prendre l'ouvrage qui fait ses délices, et se fait une joie d'en entretenir bientôt le héros. Aussi, à peine à table, elle dit à M. Denon, qu'elle avait soigneusement placé à côté d'elle, qu'elle venait de lire son livre, qui l'avait rendue tout à fait heureuse, et M. Denon de s'incliner; qu'il avait parcouru de très mauvais pays, et avait dû bien souffrir, et M. Denon de s'incliner encore; qu'elle avait bien sincèrement partagé ses peines. Jusque-là tout allait à merveille. « Mais mon ravissement, s'écria-t-elle, a été au comble, quand, dans votre solitude, j'ai vu arriver le fidèle Vendredi. L'avez-vous encore? » — A ces mots M. Denon effaré, se penchant vers son voisin : « Ah! mon Dieu! Est-ce qu'elle me prendrait pour Robinson ? ». La digne femme, en effet, se trompant de volume, avait, dans la bibliothèque de son mari, pris, au lieu du *Voyage dans la Haute Égypte*, les Aventures de Robinson.

Ce que fut, dans la direction, la véritable « surintendance », des Beaux-Arts, le rôle de Denon, il est aisé de s'en rendre compte en lisant le passage suivant, à lui consacré, du discours prononcé par l'un des convives, lors du banquet offert à Gros, dont nous avons parlé ci-dessus : « C'est à M. Denon, — j'ose dire notre camarade, notre ami, — de mettre à profit pour la gloire de la France cette noble émulation qui nous anime tous. Il le peut; il le fera;

mais que dis-je! il l'a déjà fait; et quand nous trouvons un maître dans David, un frère dans Gros, nous trouvons aussi dans le Directeur des Beaux-Arts un père, un savant protecteur. » Ce rôle de Denon est mieux défini encore dans l'allocution que Gros lui-même, au nom de l'Institut, prononça sur sa tombe : « M. Denon, dit-il, fut le plus vif, le plus sincère ami des artistes.... Qui était plus capable, plus digne en effet du noble emploi qu'on lui confiait, que celui qui, rempli de connaissances et dévoré du désir de connaître encore, de tout interroger, avait voulu, pour remonter jusqu'au berceau des arts, traverser les déserts brûlants avec l'armée française, et nous apprit, le premier, qu'elle ne s'était arrêtée qu'à l'aspect si imposant des ruines de Thèbes, qu'elle fit tout à coup retentir de ses acclamations? C'était la valeur qui saluait le génie. » Et faisant allusion à l'habitude qu'avait eue Denon d'aller conférer des affaires de son service avec l'Empereur, même pendant ses guerres, il complétait l'éloge du défunt Directeur en l'appelant « celui qui, accoutumé à voyager avec la Victoire, se retrouvant au milieu des frimas du Nord, était, sous la tente du guerrier suprême, l'interprète, l'appui des artistes et suivait les camps pour suivre leurs intérêts ».

On sait que Napoléon fit frapper sous son règne un grand nombre de médailles, destinées à en rappeler les principaux événements, militaires ou civils, et dont on peut retrouver les séries dans *l'Histoire métallique du règne de Napoléon*, par Millin, ou dans le douzième volume du *Trésor de Numismatique et de Glyptique*. L'*Introduction*, par

Fellmann, de ce douzième volume contient le passage que voici : « Les médailles de la Révolution et du Consulat laissaient, pour la plupart, à désirer sous le double rapport de la composition et de l'exécution. Mais sous la direction habile du savant Denon, les travaux numismatiques atteignirent bientôt à un éminent degré de perfection. » Beaucoup des médailles de cette époque, d'une conception souvent, quant à la manière de comprendre et de traiter le sujet, fort ingénieuse, portent, à côté de la signature du graveur, celle de Denon, ainsi présentée : *Denon direxit.* Nous signalerons, comme particulièrement remarquable par la disposition, par l'énergique concision de sa légende latine, celle qui est relative aux deux ponts jetés successivement sur le Danube, dans la campagne de 1809.

Denon était très patriote, et quand les alliés, entrés vainqueurs à Paris, voulurent s'emparer d'une partie des merveilles artistiques de nos musées, il s'écria : « Qu'ils les emportent! Mais il leur manque des yeux pour les voir, et la France prouvera toujours par sa supériorité dans les arts que ces chefs-d'œuvre étaient mieux ici qu'ailleurs! »

Rentré en 1815 dans la vie privée, il ne s'occupa plus désormais qu'à faire lithographier une partie des objets d'art et de curiosité qui formaient son riche cabinet. Il mourut en 1825.

Nous ne pouvons quitter Denon sans dire un mot du joli récit : *Point de lendemain!* qui lui est communément attribué, bien que l'on puisse se demander si le véritable

auteur n'est pas Dorat, et que Sainte-Beuve a vanté pour sa rare délicatesse de tour. Balzac, dans sa *Physiologie du Mariage* (*Méditation XXIV, Principes de Stratégie*), a mis en scène la lecture de ce conte par Denon lui-même, « à la fin d'un repas donné à quelques intimes par le prince Lebrun ». Balzac avait copié le texte sur un des vingt-cinq exemplaires imprimés par Pierre Didot. Il conclut en assurant que la narration qu'il vient de transcrire « a le mérite de présenter à la fois de hautes instructions aux maris, et aux célibataires une délicieuse peinture des mœurs du siècle dernier ».

Il y a en effet des choses charmantes dans cette narration légère, qui montre qu'en Denon le savant archéologue et l'administrateur laborieux se doublaient d'un homme d'esprit, doué d'un très fin sentiment littéraire. Nous citerons, à titre de spécimen, ces quelques lignes où il trace le portrait de son héroïne (on assure que l'original était la belle Fanny de Beauharnais) : « Point d'abandon. Toujours aimable, rarement tendre, et jamais vraie; galante par caractère, prude par système, vive, prudente, adroite, étourdie, sensible, savante, coquette et philosophe, c'est un Protée pour les formes, c'est une Grâce pour les manières; elle attire, elle échappe. Combien je lui ai vu faire de personnages! » Il y a là, incontestablement, un peu de la manière aisée et brillante du style des Rivarol et des Beaumarchais.

II

SCULPTEURS : Chaudet (1763-1810). — Lemot (1772-1827). Cartellier (1757-1831). — Le Comte (1737-1817).

Napoléon, désireux de voir, sous son règne, tous les arts parvenir à un égal degré de splendeur, ne se désintéressait pas, en particulier, de l'état et des progrès de la sculpture. C'est à cet objet déterminé que se rapportait une visite qu'il fit, en 1808, au Salon, en compagnie de l'Impératrice et de la Reine Hortense. Il s'arrêta longuement dans la salle réservée aux statuaires, et « donna une attention détaillée » aux divers numéros exposés. Puis il prit la parole et fit connaître qu'il espérait « qu'à la prochaine exposition le talent des sculpteurs serait arrivé à la même supériorité que la peinture avait déjà acquise ». Il procéda lui-même ensuite à la distribution de quelques récompenses.

Dans le groupe des quatre sculpteurs que, pendant qu'il régnait, s'adjoignit l'Institut, le premier élu fut Chaudet, qu'un bon juge, en louant sa « production aimable », a déclaré « plus spirituel que profond ». Il avait débuté dans

la période un peu trouble où l'on avait vu, assez communément, s'accréditer des doctrines douteuses. Ses camarades et ses concurrents le portèrent en triomphe pour le bas-relief qui lui valut le grand prix : *Joseph vendu par ses frères*. Lui-même, plus tard, condamnait la tendance qui prédominait en cet ouvrage, fort compliqué, à plans multipliés, dans lequel il avait introduit des bergers, des troupeaux, des arbres, des lointains chargés de détails. « J'y aurais mis de la pluie si le programme l'eût ordonné, » disait-il, en plaisantant, de cette inutile surabondance. « Il est vrai, ajoute Auguis en rapportant ce trait, qu'alors on représentait en sculpture jusqu'aux substances vaporeuses, les nuages et la fumée. »

C'est à Rome que le goût de Chaudet s'épura et qu'il apprit à être simple, par le commerce assidu des œuvres de la Renaissance, des monuments de l'Antiquité. Alors il s'accoutuma à l'ordonnance sobre, à la recherche du caractère, en même temps que, développant sa pratique, il évoluait dans le sens de l'exécution élégante et distinguée.

De retour en France, en 1789, il pouvait, dès lors, être compté parmi les artistes d'avant-garde, car son *Émulation de la gloire*, trop en opposition avec la mode alors régnante, ne fut point appréciée sans restrictions. On rendit mieux justice à cette œuvre quand les succès de David et de son école eurent fait prévaloir un goût plus viril.

On s'est accordé à peu près unanimement pour reconnaître que, malgré des qualités saillantes, Chaudet n'avait pas atteint, d'une façon bien décisive, le premier rang.

Presque toujours, dans la conception, ingénieux et délicat, il se montre, dans la réalisation, inégal; ce que, d'ailleurs, quelques-uns des critiques qui se sont occupés de lui croient pouvoir attribuer à sa santé détestable et aux fréquents vomissements de sang qui le contraignaient d'interrompre, à tout instant, son travail.

Il y a toutefois de précieux mérites dans son *Œdipe enfant secouru par un berger*, dans sa figure de *Cyparisse pleurant un faon chéri*, dans son allégorie de *l'Amour présentant une rose à un papillon, ou séduisant l'âme par l'attrait du plaisir* (ouvrage, au reste, qu'il ne termina point), et surtout dans sa *Sensibilité*, destinée à représenter, par un symbole discret et chaste, l'éveil des sens, sous la forme d'une jeune fille qui s'étonne, qui devient rêveuse en touchant une sensitive. Il a prouvé du talent dans ses bas-reliefs de la cour du Louvre et dans celui qui, à l'intérieur du musée, a pour sujet l'union de la Peinture, de la Sculpture et de l'Architecture. Son *Bélisaire* (que de fois nous avons déjà rencontré ce personnage, qui, alors, semblait véritablement obséder les imaginations!), son *Bélisaire*, disons-nous, ciselé en bronze par lui-même, est l'une de ses productions les plus dignes d'éloge. Il eut la satisfaction de voir Bernardin de Saint-Pierre admirer son groupe de *Paul et Virginie*. Les contemporains ont pareillement vanté sa *Paix*, en argent, placée au château des Tuileries. Parmi ses bustes, nous signalerons particulièrement celui du cardinal Maury.

Il fut l'auteur du *Napoléon*, qui devait être érigé sur la

colonne Vendôme. S'adaptant « au stye romain et triomphal » du monument, il sculpta l'Empereur, en costume de César, s'appuyant d'une main sur un glaive, et, dans l'autre main, tenant un globe que surmonte une Victoire. Certaines personnes trouvèrent « bizarre » cet arrangement que le plus grand nombre estima suffisamment justifié. On reprocha également à l'œuvre une exécution grêle et sèche.

En 1815, les alliés renversèrent cette image qui rappelait leurs défaites. On fondit le bronze, qui fut employé pour la statue de Henri IV réédifiée sur le Pont-Neuf.

Chaudet coopéra laborieusement au Dictionnaire des Arts entrepris par la « Classe ». Dans cette application de son esprit, il manifesta beaucoup de sagacité, d'expérience, de connaissances techniques. Il était, comme on l'a dit, « instruit sans être lettré ». Mais le défaut de littérature ne l'empêchait point d'étonner fréquemment ses collègues par la rigueur de méthode et la finesse d'analyse dont témoignaient les articles ou projets d'articles qu'il soumettait à leur approbation.

Il a dessiné de nombreux sujets de médailles pour l'histoire numismatique de l'Empire, alors poursuivie avec tant d'activité. On a gardé le souvenir de ses compositions pour *Britannicus*, *Esther*, *Athalie*, gravées dans le *Racine* in-folio de P. Didot. Il en est de même pour son beau dessin du Triomphe de Psyché à laquelle les différents peuples de la terre viennent rendre les honneurs divins.

Il s'est occupé de peinture. Son tableau d'*Énée et Anchise*,

bien que d'un coloris très pâle, et révélant par endroits un pinceau gauche et faible, est néanmoins intéressant par sa distribution générale, par la savante étude des mouvements et des formes.

Sa femme s'était acquis une certaine réputation dans la peinture des sujets familiers. On a aussi beaucoup parlé de ses portraits, notamment celui de Mme Gérard. On a célébré comme « un chef-d'œuvre de naïveté enfantine » sa gentille toile du salon de 1798 : *Jeune fille montrant à lire à son chien*, dont il faut rapprocher la *Jeune fille mangeant* (sic) *du lait en présence d'un chien qui fait la révérence pour en obtenir*. Nous écrivions, à l'instant, le mot de naïveté ; n'y en a-t-il pas un peu dans les titres de ces autres ouvrages : *Enfant endormi dans un berceau, sous la garde d'un chien courageux, qui vient de tuer, près de lui, une énorme vipère*, et *Femme avec son enfant s'échappant à l'aide d'une échelle de corde de sa prison, dont elle a scié les barreaux* ? Comme on reprochait aux tableaux de son mari d'être trop gris et ternes, Madame Chaudet voulut réagir, et elle aboutit à des colorations plus claires sans doute, mais factices, et non exemptes de fadeur.

Nous avons dit que Chaudet était d'une santé débile. Dans ces conditions, la moindre contrariété pouvait lui devenir funeste. On prétend, sans qu'il soit bien aisé de vérifier le fait, qu'il mourut du chagrin de n'avoir pas été choisi pour faire le buste de Marie-Louise.

*
* *

« M. Lemot est un sculpteur de premier ordre... Aucun de nos habiles sculpteurs n'a autant de grandiose. » C'est dans une savante « Revue » du temps que nous rencontrons ces affirmations catégoriques, si flatteuses pour l'artiste qui, en 1809, dans la section de Sculpture, prit la place de Pajou.

Lemot, quand l'article en question parut, venait d'exposer aux regards du public une de ses œuvres les plus considérables : on avait récemment découvert son bas-relief remplissant le grand fronton de la colonnade du Louvre.

L'auteur de l'article, après avoir fait observer que c'était là « un des plus grands morceaux de sculpture monumentale connus », après avoir avancé que « cette application de la sculpture est peut-être une des plus difficiles, et sûrement la plus majestueuse », insistait fort sur « la noblesse et la simplicité du style de cet ouvrage », sur « le bon goût des ajustements », sur « la belle expression des têtes », sur « l'élégance et le fini du travail ».

Il ajoutait que Lemot, quoique jeune, « tenait, même avant ce grand monument, un rang distingué dans l'art ». De bonne heure, en effet, il avait fixé sur lui l'attention. Il était de Lyon. L'un de ses biographes remarque à ce propos que cette ville, en partie peut-être à cause de son antique origine et des monuments romains que le temps y a conservés, plus encore grâce à la nature particulière de

son commerce et de son industrie, jouissait depuis longtemps « du privilège d'être une sorte de pépinière pour les arts du dessin ». Les aptitudes de Lemot s'étant bien vite révélées, son père le conduisit à Paris et lui fit commencer des études toutes pratiques de dessin ornemental et décoratif. Un jour de fête, dans le parc de Sceaux, il fut surpris par Julien et Dejoux, les deux sculpteurs que nous avons mentionnés dans notre premier chapitre, au moment où il dessinait la statue de Puget, désignée sous le nom d'*Hercule Gaulois*. Ils l'interrogèrent, furent frappés de ses réponses, et, dès cet instant, il devint l'élève de Dejoux, en recevant aussi les conseils de Julien. Le résultat fut qu'à dix-sept ans et demi — et si juvénile d'aspect qu'il ne paraissait pas en avoir plus de quinze — il obtint le grand prix de sculpture. L'événement fit du bruit, et Marie-Antoinette voulut qu'on lui présentât le jeune artiste, à l'égard duquel elle se montra particulièrement gracieuse. Lemot, reconnaissant envers sa bienfaitrice, se souvint plus tard de cette circonstance, lorsqu'il eut à exécuter un des groupes commandés pour la Chapelle Expiatoire.

Les productions de Lemot se distinguent, en général, par le souci de la grandeur, la tendance au style héroïque. Voilà ce qu'on admira dans le modèle de son *Léonidas*, où l'on goûta vivement l'expression de la force concentrée, de la résignation à la destinée, de la vaillance unie à une sorte d'austère mélancolie. Des mérites analogues rehaussent son *Lycurgue* et son *Numa Pompilius*, sculptés pour le Corps Législatif, et la tribune en marbre du

même édifice, avec ses deux magistrales figures de la Législation et de la Renommée.

Lorsque Louis XVIII effectua son entrée solennelle dans Paris, « un mouvement spontané fit relever, comme par enchantement, dans un modèle improvisé, la statue équestre de Henri IV sur le Pont-Neuf ». Plus tard, on projeta de rétablir, à l'aide d'une souscription, l'ancienne statue de bronze. — Ce fut Lemot qui, sur la désignation de l'Institut, fut chargé de cette entreprise, pour laquelle, comme nous l'avons vu, fut utilisé le bronze du *Napoléon* de Chaudet.

Un autre grand travail, un Louis XIV équestre, destiné à remplacer l'œuvre de Dujardin que la Révolution avait abattue, fut confié à Lemot par la ville de Lyon. Il réussit pleinement dans cette tentative. On dit, en cette occasion, « que jamais le Grand Roi n'avait été représenté sous un aspect à la fois plus idéal et plus réel, dans des formes et avec un costume plus en rapport avec le caractère du monarque,... qu'aucun bronze de ce genre n'avait mieux reçu, de la main d'un artiste, la beauté, le mouvement et la vie ».

Nous ne passerons sous silence ni son marbre colossal d'*Apollon*, ni dans un genre assez sensiblement différent, moins élevé mais plus gracieux, ses deux figures en proportions de demi-nature, d'*Hébé* et de *Nymphe couchée.*

Étranger à toute intrigue, à tout charlatanisme, d'une humeur particulièrement discrète et réservée, Lemot possédait de plus un esprit cultivé, flexible, riche de lectures

étendues et variées. C'est ce dont témoigne un écrit dont il est l'auteur, une *Notice historique sur la ville et le château de Clisson*. Il avait acheté ce château (dont ensuite il assura l'avenir par un majorat constitué en faveur de son fils) et il s'écriait : « Tant que j'existerai, ces antiques et hautes murailles, que six siècles, des guerres furieuses et des sièges opiniâtres n'ont pu détruire, seront respectées : je ne ferai point disparaître par une cupidité honteuse cette noble enceinte, où des héros reçurent le jour, que d'illustres personnages habitèrent, et qui rappelle enfin tant d'actions éclatantes de vertus, de barbarie et d'héroïsme. »

Il montre, dans son opuscule, un certain talent d'écrivain, en décrivant les bords de la Sèvre, « ce silencieux paysage, dont l'aspect agreste donne l'idée des premiers âges de la nature. On ne peut se lasser, continue-t-il, en suivant ces rivages sinueux et quelquefois escarpés, d'admirer l'heureuse variété de ces sites pittoresques, et le jeu brillant de ces eaux, dont les nappes transparentes vont, avec impétuosité et fracas, se briser contre des rocs énormes ». Ailleurs il assure qu'en contemplant pour la première fois ce tableau d'un si grand caractère, il se crut transporté en Italie. Comme se rapportant plus spécialement à la nature de notre travail, nous signalerons encore le passage où il affirme que « le paysage admirable de Clisson avait autrefois heureusement inspiré le Poussin », et nous transcrirons textuellement cette note si curieuse : « Il est certain que c'est d'après les croquis que Poussin a faits sur les rives de la Sèvre qu'il aura composé et peint à

Rome plusieurs de ses beaux paysages; car celui qui représente Diogène brisant sa tasse, et que l'on voit au Musée Napoléon, est une vue exacte de Clisson; il a seulement ajouté au devant du château la *fabrique* du Vatican. » Le point est tout à fait intéressant, et mériterait d'être définitivement éclairci par les historiens de l'art.

*
* *

En 1808, lors de la visite, que nous avons rappelée, de Napoléon aux sculpteurs, un de ceux qu'il récompensa fut Cartellier : il lui conféra la croix de chevalier de la Légion d'honneur. Des quatre statuaires qui sont présentement l'objet de notre étude, il était le seul à n'avoir point passé par la voie habituelle des concours et du prix de Rome. Pendant les années de sa jeunesse, la nécessité le voua à des besognes d'un ordre presque purement industriel. Il avait toutefois fréquenté l'atelier d'un sculpteur de mérite, Bridau. Il se forma lentement, dans l'opiniâtreté d'un travail solitaire, et fréquemment nocturne, ses journées se trouvant absorbées par le « métier ». Ce ne fut qu'assez tardivement qu'il lui fut loisible d'aborder l'art proprement dit. N'ayant pu, comme ses émules, s'approvisionner en Italie de notions précieuses et de documents utiles, il y suppléa, dans une certaine mesure, grâce à l'étude assidue des collections, dès lors fort nombreuses, de reproductions par la gravure. Il mit d'ailleurs à cet effort tant de sagacité et d'application qu'en somme il parvint à ne paraître nulle-

ment inférieur, au point de vue du savoir, du sentiment de l'antique, à ceux qui, plus heureux que lui, avaient profité de l'instructif séjour de Rome.

Il avait environ quarante ans lorsque Chalgrin lui fit obtenir, pour la décoration du cadran solaire qui donnait sur le parterre du jardin, au Louvre, la commande de deux statues allégoriques : *la Guerre* et *la Victoire*. On admira ensuite son *Aristide*, comparé alors à une statue « retrouvée » ou tout au moins « restituée d'après l'antique » et qui, placée ultérieurement dans la salle des séances du Sénat, frappa par la simplicité, et, comme on le dit, par la savante « naïveté » de la pose et du monument, par la parfaite justesse du costume. Sa *Pudeur* réunit également tous les suffrages, ainsi que sa *Minerve*, où l'on se plut à louer sa rare et ingénieuse entente de la tradition. Le talent de la composition se marque dans son bas-relief du Louvre, représentant, sur un quadrige, la Gloire qui distribue des couronnes, et plus encore peut-être dans un autre bas-relief, celui qu'il exécuta pour l'Arc du Carrousel d'après cette donnée, à beaucoup d'égard difficile et ingrate : *la reddition d'Ulm*.

On a fait une observation à propos de Cartellier : c'est qu'aucune carrière sans doute ne montrerait mieux qu'elle peut être l'étonnante diversité des sujets successivement imposés, par les incohérences de la politique, à un même artiste. En effet, indépendamment des œuvres ci-dessus énumérées, on dut tour à tour à son ciseau : un Vergniaud, un Napoléon consul, un mausolée pour l'impératrice José-

phine, puis sous la Restauration, un Louis XIV, un Louis XV, les figures d'un monument funèbre pour le duc de Berri, etc., etc.

On ne doit pas oublier que cet homme, qui s'était façonné à peu près sans maître, eut, comme professeur, une influence appréciable, et forma quelques élèves de grande valeur.

Lorsqu'on fit, à l'Institut, son éloge, on vanta ses vertus, ou sérieuses ou aimables, et l'on put légitimement dire que « la louange de ses qualités l'eût emporté peut-être sur celle de ses talents ». Effectivemnnt, né, comme nous l'avons vu, dans une condition des plus humbles, ayant de bonne heure perdu son père, il se montra, à l'égard de sa mère, un fils exemplaire, renonçant provisoirement, afin de la faire vivre, aux ambitions qu'il sentait s'agiter en lui, s'astreignant sans murmure à un travail obcur et subalterne, et témoignant, à travers toutes ces épreuves, de la plus complète égalité d'âme. Sa délicatesse était extrême, et l'on cite de lui ce trait qui se rapporte à la première partie de sa carrière : participant à une entreprise, à peu près exclusivement « mercantile », d'ornementation, à Saint-Cloud, on le vit, après la mort de l'entrepreneur en chef, solliciter la totalité des travaux, mais à la condition de remettre à la veuve les bénéfices de la part qui revenait à son mari. Nous terminerons en reproduisant cette spirituelle remarque du secrétaire perpétuel, qui, rappelant cette opinion selon laquelle « les obstacles sont favorables au mérite », ajoutait, non sans quelque ironie : « Sous

ce rapport, personne n'aurait eu plus que Cartellier à se louer de la destinée. »

*
* *

C'est après les trois sculpteurs que nous venons de passer en revue que Le Comte parvint à l'Institut; mais il les avait tous les trois — et de beaucoup — précédés dans la vie. Il était plus que septuagénaire quand il devint académicien. Il avait cependant, lors de ses lointains débuts, été véritablement précoce. Révélant ses dispositions dès l'enfance, il s'arrêtait, petit garçon, quand on le menait aux Tuileries, devant les statues, et disait : « Lorsque je serai grand, j'en ferai de semblables. » Il passa par les ateliers de Falconet et de Vassé, lui-même élève de Bouchardon, et ayant pris, dans la fréquentation de ce maître, un certain goût de mesure, de composition rationnelle et de sobriété. Les progrès du jeune Le Comte furent très rapides, et lui valurent de brillants succès d'école, qui aboutirent au grand prix; il l'obtint avec un bas-relief, *le Massacre des Innocents,* heureusement ordonné et non dépourvu de caractère.

Le Comte fut, par excellence, un « sage », sachant régler son existence, se dirigeant d'après un plan de conduite arrêté à l'avance, avisé et méthodique en toutes choses. C'est ainsi, par exemple, que, pensionnaire à Rome, il était attentif à employer son temps « selon les heures du jour et les saisons de l'année ». Plus tard, ce fut avec la

même réflexion et la même prudence que, pendant les troubles de la Révolution, il eut l'art de se faire oublier; grâce à cette circonspection adroite, il sauva, plus heureux que bien d'autres, non seulement sa personne mais aussi sa fortune.

Son œuvre, assez considérable, sans dénoncer, en ce qui concerne l'exécution, des facultés extraordinaires, ne manque point, en général, à l'égard de l'arrangement, de quelque originalité. Dans le bas-relief, qu'un esthéticien a défini « une sorte de tableau sans couleur et sans lointain », il déploya de l'ingéniosité, notamment dans sa suite des *Sept Sacrements*, et dans son *Jésus-Christ pleuré par les trois Marie* (devant d'autel de la cathédrale de Rouen, pour laquelle il fit également une *Vierge*). En vue de la Monnaie, il réalisa les statues en pierre de la Justice, de la Paix, du Commerce et de l'Abondance. Nous mentionnerons aussi ses sculptures pour la porte de l'hôtel d'Uzès; c'est à ce propos qu'un contemporain fit observer « combien est utile au succès de l'architecture l'alliance de cet art avec la sculpture ».

Dans le monde aimable et poli de la fin du dix-huitième siècle, Le Comte avait été fort apprécié pour l'agrément de ses manières, que faisait valoir l'attrait d'une prestance élégante et d'une belle figure. Il fréquentait les hommes les plus distingués par l'intelligence et le savoir. Il avait l'esprit gai et agile, la repartie prompte et souvent très fine. Il était d'ailleurs un véritable lettré, n'avait négligé aucune étude, possédait une grande variété de

connaissances. Il improvisait habilement les vers, et, grâce à cette facilité, sortit un jour victorieux de ce que son historiographe appelle « un petit défi de société ». Il montrait un goût particulier pour les fables, genre alors assez en faveur, et il en faisait très aisément, « presque sans le savoir », disait-on, en ajoutant que « le talent qui s'ignore est bien près d'être naturel ». Mais fort modeste, il refusa toujours de laisser imprimer ces petits poèmes, qu'il ne considérait que comme des délassements. Son neveu et son héritier, Fortin, dont il avait été le père adoptif et le bienfaiteur, avait en quelque sorte promis d'éditer un choix de ces vers, qui, paraît-il, étaient fort bien tournés. Mais cet engagement ne fut sans doute pas tenu, et nos recherches dans ce sens n'ont donné aucun résultat.

A un âge avancé, bien portant et actif, Le Comte avait, pour l'assiduité aux séances académiques, la réputation de l'emporter sur ses collègues plus jeunes. Jusqu'à son dernier jour, il fut, à l'École des Beaux-Arts, un administrateur des plus lucides et des plus appliqués. Il vit venir la mort sans effroi et presque sans tristesse. Il disait lui-même qu'il « sortirait de la vie comme d'un banquet où l'amphitryon l'aurait bien traité ».

Il avait travaillé pour l'Institut, auquel il a fourni trois statues : celles de d'Alembert (terminée, croyons-nous, par Watelet), celles de Fénelon et de Rollin.

III

ARCHITECTES : Dufourny (1754-1818). — Antoine (1733-1801). — Chalgrin (1739-1811). — Heurtier (1729-1822). — Fontaine (1762-1853). — Percier (1764-1838). — Rondelet (1743-1829. — Bonnard (1765-1818).

Nos lecteurs n'ont peut-être pas oublié ce que, dans notre premier chapitre, en traitant des architectes, nous leur avons dit d'Adrien Pâris, nommé dans la classe des Beaux-Arts dès l'origine, en 1795. Lorsqu'au bout d'un an, il prit le parti de se retirer à Besançon, sa ville natale, il devint *associé non résidant,* après avoir donné sa démission de « membre ». En cette dernière qualité, on lui substitua un artiste, Dufourny, offrant avec lui certaines analogies de goûts et de carrière, et qui, comme lui, fut moins un grand producteur qu'un connaisseur zélé, appliqué, joignant à un profond savoir technique une riche culture générale.

On ne peut citer, à vrai dire, qu'un seul monument élevé par Dufourny. Encore cet ouvrage ne fut-il point édifié en France, mais en Sicile : il s'agit, en effet, de l'École de botanique de Palerme. Dufourny avait longuement voyagé

et résidé en Italie; attiré en Sicile par le projet, qu'il réalisa, d'y effectuer des recherches archéologiques, il demeura cinq ou six années dans ce pays. Ce fut alors qu'on le chargea des travaux à exécuter à la villa Giulia, promenade publique située à l'une des portes de Palerme. On voulait y établir un jardin botanique, avec une école. Cette école, alors désignée sous ce nom, *la Flore palermitaine*, devint, sous la main habile de l'architecte français, un édifice du meilleur goût : « Ce fut alors, lisons-nous dans une étude spéciale, ce fut alors, au milieu de l'Europe moderne, la première fois que l'on vit reparaître, en un frontispice de quatre colonnes, l'ordre dorique grec, que l'esprit de mode a depuis prodigué ».

Né d'une famille parisienne depuis longtemps commerçante, et dans une honorable position de fortune, Dufourny, libre de s'abandonner à ses goûts, avait senti s'éveiller sa vocation en lisant Vitruve. Il fut l'élève de David Leroi et de Peyre. Avide d'érudition, il fréquentait la Bibliothèque du Roi, et particulièrement le Cabinet des Estampes, où il eut la bonne fortune, au cours de ses investigations, de retrouver un précieux carton : il contenait les dessins originaux, des sculptures du temple de Minerve, à Athènes, sculptures que l'ambassadeur de France en Turquie, le marquis Olier de Nointel, avait fait exécuter en 1674, c'est-à-dire avant le siège qui, en 1687, fut si funeste à ce monument.

A ce moment où l'on revenait à l'étude et à l'intelligence de l'antiquité, on sentit toute la valeur de cette trouvaille.

Parti pour Rome en 1782, Dufourny y continua, non sans une vive jouissance, des recherches si heureusement entreprises. Ce fut alors qu'il commença à se constituer, sur les arts de l'Italie, une bibliothèque qui, plus tard, fut consultée utilement par plus d'un artiste, et à l'égard de laquelle Dufourny, en la mettant bénévolement à la disposition des curieux, était devenu, disait-on, « une table vivante ». Il forma aussi une belle collection, acquise dans la suite par le gouvernement, « d'ornements moulés sur leurs originaux, de profils, de rinceaux, de bas-reliefs ». Citons, à ce propos, cette page curieuse, lue publiquement à l'Institut : « Tous ces détails, que le génie de la sculpture ajoute à l'invention de l'architecte, ces élégantes imitations des productions végétales de la nature, dont le ciseau se plaît à parer tous les membres des édifices; ces symboles ingénieux, ces emblèmes où la raison se cache sous le masque du caprice; ces hiéroglyphes d'un genre nouveau, que le goût sait si bien lire, quand l'artiste a su leur donner des formes en rapport avec le sens, c'est-à-dire la destination du monument; tous ces objets d'étude inhérents à la masse et à la matière même des édifices, nous devons dire que l'art des dessinateurs ne saurait ni en transporter la grâce, ni en faire saisir le véritable effet. » Il serait, on en conviendra, difficile de faire comprendre en termes plus recherchés l'utilité des « moulages », tels que ceux qu'avait rassemblés Dufourny.

Il rendit, au Louvre, d'importants services comme administrateur du Musée. Il ne fut pas moins apprécié, à l'École

des Beaux-Arts, dans la chaire où il remplaça l'un de ses maîtres, David Leroi qui, en considération de son mérite, l'avait désigné pour son successeur. Cet enseignement de Dufourny dura quinze années. Parallèlement, il siégeait dans beaucoup de commissions, et rédigeait de nombreux rapports. Passé au rang, comme on le disait alors, d' « architecte consultant », il était sollicité, par des confrères, de donner son avis sur bien des publications relatives à l'art. Sa complaisance extrême l'exposait, de ce côté, à des abus véritables. Quatremère a justement caractérisé, à cet égard, son état d'esprit, en écrivant : « Le malheur était, et nous oserons le dire (sans toutefois vouloir médire ici de l'obligeance), le malheur était qu'il ne se trouvait pas aussi importuné de ces distractions qu'il aurait dû l'être. C'était toujours pour lui une occasion d'acquérir de nouvelles connaissances, ou de vérifier les notions acquises, ou de comparer ses vues à celles d'autrui. » C'est, en tout cas, avec un grand désintéressement, qu'il apporta une utile et discrète collaboration à plus d'un livre, notamment à l'ouvrage de Dagincourt (dont il était devenu l'ami à Rome), ouvrage que Le Breton, en 1809, dans une notice sur les travaux de la Classe, avait d'avance salué comme « d'une importance capitale pour l'esthétique ».

A l'Institut, on gardait à Dufourny une vive reconnaissance pour le rôle spécial qu'il y avait joué, lui initié à la vie antique d'avant la Révolution, « en y faisant revivre et adopter les pratiques et les traditions des anciennes institutions favorables aux arts ».

Il était de ceux qui trouvent que l'on a toujours à s'instruire. Au moment où il mourut, en 1818, à soixante-quatre ans, il était occupé encore, se maintenant dans une constante activité, à prendre d'innombrables notes.

* * *

Deux architectes furent nommés à l'Institut en 1799 : Chalgrin, et, à quelques mois d'intervalle, Antoine. C'est par celui-ci que, faisant un peu céder l'ordre strictement chronologique, nous commençons, d'abord, parce que des deux il était, assez sensiblement, l'aîné, et aussi parce qu'il devait disparaître le premier, presque immédiatement après, dès 1801.

Ce qu'il y a de particulier dans la destinée d'Antoine, c'est qu'il réussit brillamment tout d'abord, sans coup d'essai, presque sans études. — On vit même à ce propos ses contemporains, dans leur manie de perpétuelles allusions mythologiques, comparer son talent à Minerve sortant subitement tout armée du cerveau de Jupiter. Fils d'un menuisier, lui-même entrepreneur de bâtiments, il n'avait que peu pratiqué l'art proprement dit, sous la direction d'un maître assez médiocre. Dans le concours ouvert pour l'érection, à Paris, d'un Hôtel des Monnaies, il l'emporta pourtant haut la main sur des hommes en grande réputation, tels que Moreau, Boullée, Barreau, etc. On fut surpris qu'il eût pu, sans avoir encore vu l'Italie, produire un édifice d'une conception aussi imposante, si élégamment propor-

tionné; on jugeait tout « magnifique »; on ne se lassait point d'admirer « le vestibule, l'escalier, la cour d'honneur, les salles du monnayage et la collection des minéraux ».

En même temps, les spécialistes étaient frappés de l'exécution technique, et expliquaient par le genre de travaux auxquels s'était jusque-là adonné Antoine la savante ordonnannce de sa construction. Ce fut, au reste, un mérite que présentèrent également toutes ses œuvres. Parmi celles-ci nous indiquerons : l'Hôtel de Berwick, à Madrid; — à Berne, l'Hôtel des Monnaies; — à Nancy, l'Église des Filles Sainte-Marie; — à Paris, l'Hôtel de Jaucourt (rue de Varenne), l'Hospice de la route de Sceaux (non loin de la barrière d'Enfer), l'immense maison dite des Feuillants (rue Saint-Honoré), enfin et surtout, au Palais de Justice, le local des Archives, modèle de disposition ingénieuse; sans parler, au même Palais, de l'escalier couvert et de la restauration, fort habilement dirigée, des voûtes.

Le caractère d'Antoine répondait à son talent. « Il soignait, a dit Le Breton, ses actions comme ses ouvrages, comme sa personne : les uns et les autres ne manquèrent jamais de solidité et d'une sorte d'élégance. » Il inspirait rapidement la sympathie, et, par exemple, lors de son court séjour au delà des Alpes, il fit, en peu de temps, la conquête du ministre de France à Parme, M. de Flavigny. Il était exact et méthodique en tout, serviable, sincère, d'une honnêteté poussée jusqu'au scrupule, et même un peu ombrageuse. C'est ainsi que, par dérogation à l'usage

alors assez généralement reçu, il ne voulut pas accepter le présent qu'après l'édification de l'Hôtel des Monnaies désiraient lui faire les entrepreneurs qu'il avait employés à ces travaux. A la fin, cependant, ces entrepreneurs ayant appris que, dans le même moment, il se formait une bibliothèque, et ayant demandé la permission de lui offrir du moins un livre, *l'Encyclopédie*, il consentit, principalement par obligeance, et pour ne point les humilier par un refus trop opiniâtre. Mais, à quelque temps de là, les mêmes personnages vinrent se plaindre à lui d'un inspecteur de ses chantiers qui, selon eux, mettait « les pierres les plus saines » au rebut. « Je vous rendrai justice », leur répondit Antoine avec son affabilité accoutumée. Effectivement, il s'informa, examina lui-même les pierres, et, à la suite de ce minutieux contrôle, en écarta deux fois plus que n'en avait rejeté l'inspecteur. De retour chez lui, son premier soin fut de renvoyer *l'Encyclopédie*.

*
* *

Nous avons, précédemment, à propos de Raymond, résumé, d'une façon sommaire, les démêlés de cet artiste estimable avec Chalgrin, lors des travaux, qui leur avaient été confiés, de l'Arc de Triomphe de l'Étoile. Par la retraite de Raymond, Chalgrin resta maître de disposer à sa guise ce monument colossal, d'abord réalisé, d'une manière provisoire, en charpente et en toile peinte. Les contemporains furent vivement impressionnés par « le majestueux

effet de cette masse gigantesque qui dominait Paris de toutes parts », et qui, à leur avis, « promettait un de ces ouvrages capables de porter le défi à tous ceux de l'antique Rome et à tous ceux de l'antique Égypte ». L'exécution du monument en matériaux définitifs, commencée par l'auteur, se poursuivit ensuite sous la direction de Goust, son élève. On a, depuis qu'il est terminé (non sans que le projet primitif ait été fort modifié par les continuateurs) été unanime à louer ce qu'il présente d'imposant et de grandiose. De tous ceux qui furent construits ou projetés sous Napoléon Ier, c'est peut-être celui qui répond le mieux aux visées que l'empereur avait relativement à Paris, et dont témoigne, entre autres textes, ce passage, reproduit par Lavallée, du *Mémorial de Sainte-Hélène* : « Il entrait dans mes rêves de faire de Paris la véritable capitale de l'Europe... une ville de trois, quatre millions d'habitants, quelque chose de fabuleux, d'inconnu jusqu'à nos jours, et dont les monuments auraient été en rapport avec sa grandeur ».

Il convient de se rappeler que l'année 1809, qui vit naître l'Arc de Triomphe, était la soixante-dixième de la vie de Chalgrin.

En jugeant d'ensemble les travaux de cet architecte, M. Chateau, que nous avons eu déjà à citer, a dit que « malgré son talent et ses connaissances, il ne créa rien d'original ». Du moins se recommande-t-il, dans les édifices qu'il éleva, par une « science véritable, et l'étude approfondie de l'antiquité ». Il avait, antérieurement à

son Grand Prix, puisé d'excellents principes dans l'enseignement de Servandoni et de Boullée. Jeune encore, il exécuta, pour le duc de la Vrillière, les meilleures parties de son hôtel de la rue Saint-Florentin : l'entrée, la cour, et aussi les distributions intérieures. Travaillant beaucoup pour des particuliers, il construisit, à Paris, à Versailles, à Chatou, soit des hôtels, soit des maisons de campagne, se montrant, à l'occasion de ces dernières, intelligent et compétent dans l'art, si particulier, des jardins.

On sait avec quel tact artistique, un peu plus tard, il restaura, conformément au goût et au style de Servandoni, l'une des tours de Saint-Sulpice. Il semblait alors à tout le monde que Servandoni lui-même, s'il eût vécu, « n'eût pas dû faire autrement » que son perspicace disciple.

Dans le projet que Chalgrin avait tracé pour l'église de Saint-Sauveur, rue Saint-Denis, il avait donné l'essor à l'une de ses idées favorites : sous l'influence croissante du retour à l'antiquité, il voulait simplifier le système des sanctuaires chrétiens, « ramener leur architecture à l'unité de plan et d'ordonnance, et à la forme des temples anciens ». C'est de cette même inspiration qu'il procéda en bâtissant Saint-Philippe-du-Roule, qu'il commença en 1769 et ne put terminer qu'en 1784. Il fut contraint de se réduire dans la construction de cet édifice, qu'il avait conçu sur une plus vaste échelle. Tout le monde connaît ce portique de colonnes doriques couronnées d'un fronton. A l'intérieur, Chalgrin est complètement revenu au type antique de la basilique. Deux files de colonnes ioniques y forment

deux bas-côtés et une nef terminée par une abside au centre de laquelle est placé le maître-autel comme autrefois le tribunal dans la basilique romaine.

Devenu premier architecte et intendant des bâtiments de Monsieur, comte de Provence (depuis le roi Louis XVIII), Chalgrin fit plus d'un projet pour l'embellissement des résidences de ce prince, soit à Brunoy, soit au Luxembourg. Il travailla à la restauration effective de ce dernier palais quand on y logea le Directoire, et l'escalier qui lui est dû, notamment, a été considéré comme « un des plus magnifiques que l'on pût citer ». C'est vers la même époque qu'il appliqua avec succès sa rare entente de l'effet aux décorations, ordonnances de cortèges, etc., motivées alors par l'organisation de plus d'une fête publique.

Il était très écouté, avait de l'autorité, de l'ascendant. C'est à lui que l'on fut redevable de la conservation du parc et du château de Saint-Cloud, qu'il avait été question de mettre en vente.

Né dans une condition voisine de la pauvreté, Chalgrin devenu riche avait plaisir à étaler un certain faste. Il aimait, pour prendre ses propres expressions, que « le talent pût paraître avec les dehors de l'opulence », et, dans sa manière de vivre, il y avait, jointe à une exquise bonne grâce, une certaine magnificence de grand seigneur. Il n'était point d'ailleurs vaniteux, se prêtait à la critique, allait jusqu'à solliciter les conseils. De quelque façon que l'on apprécie sa doctrine et ses productions, on est obligé de reconnaître qu'il est, parmi les architectes de ce temps, un

de ceux dont les œuvres et le nom ont gardé le plus de relief.

*
* *

Un souvenir, dans l'histoire académique, se rattache à Heurtier — (plus que sexagénaire, observons-le, quand la « Classe », en 1801, lui ouvrit ses portes) : ce fut lui qui présida la première séance tenue, le 4 octobre 1806, « sous la coupole », dans l'ancienne église du Collège Mazarin, en cette enceinte où depuis ont successivement résonné tant de voix éloquentes. Le Collège Mazarin ou des Quatre-Nations venait d'être affecté — et adapté par Vaudoyer — à l'Institut qui jusque-là, comme l'on sait, avait siégé au Louvre.

Heurtier avait déjà rempli une sorte de carrière lorsqu'en 1764, à vingt-cinq ans, il remporta le Grand Prix. Né d'une famille assez humble, il avait essayé de plus d'un état, et, obligé de gagner sa vie grâce à quelque travail mécanique, il s'était du moins tourné vers ceux qui, par l'emploi du dessin, ont quelques rapports avec l'art. Tout en accomplissant cette besogne matérielle, il trouva moyen d'étudier sérieusement l'architecture. Plus tard, il fit la guerre, et, attaché au marquis de Thiboutaut, commandant supérieur de l'artillerie, il le suivit dans deux campagnes, la première fois comme dessinateur de plans et de fortifications, la seconde fois comme aide de camp de cet officier général.

Lorsque le Grand Prix lui eut assuré la résidence de quatre ans, comme pensionnaire, en Italie, il bénéficia largement de son séjour, s'occupa de préférence des nombreux vestiges de l'antiquité romaine, remplit ses portefeuilles, meubla son cerveau. Au retour il avança rapidement dans la hiérarchie, devint bientôt architecte du Roi et inspecteur de tous les bâtiments royaux. Dans cette situation élevée, il s'attira beaucoup d'estime et la réputation d'un très galant homme, modeste et désintéressé. Il effectua, principalement à Versailles, des améliorations sans nombre, des restitutions bien entendues, procéda à des décorations ingénieusement imaginées, et témoignant d'autant de goût que de savoir.

Dans la seule œuvre importante à laquelle il ait fixé son nom, « la Comédie-Italienne ou l'Opéra-Comique », Heurtier eut, d'une façon assez bizarre, à souffrir de la vanité des acteurs. Il avait conçu son monument « en reculée sur des terrains qui devaient s'ouvrir devant une des plus belles parties de la promenade des boulevards ». Mais les comédiens s'émurent de cette idée, et, craignant qu'on ne confondît leur théâtre avec de petits spectacles, à leur avis trop inférieurs, ils répétaient : « On pourra donc aussi nous appeler : comédiens des boulevards ! » Cet argument, malgré sa puérilité, sembla une objection sans réplique, et le projet allait être abandonné, quand on proposa, par manière d'accommodement, que le théâtre tournât le dos au boulevard, comme pour protester contre une assimilation désavantageuse, et s'ouvrît, de l'autre

côté, sur une petite place. Cet arrangement eut pour conséquence, au grand détriment de l'architecte, de faire paraître lourd, en cette exposition défavorable, le péristyle conique, calculé pour un autre point de vue, et qui, disposé sur un vaste espace libre, regardé d'où il aurait dû l'être n'aurait peut-être paru dénué ni d'élégance, ni même de légèreté.

Heurtier se consola sans doute de cette mésaventure, car il ne manquait pas d'esprit, comme il le prouva, pendant la Révolution, par la façon dont il préserva les monuments de Versailles. Pour amadouer les soupçonneux démocrates de la ville, il fitétaler sur les écriteaux de toutes les rues les noms des républicains les plus farouches de Sparte, d'Athènes, de Rome. Il obtint de cet nnocent stratagème l'effet heureux qu'il en attendait.

Il était, par excellence, l'homme ponctuel, attentif à tous ses devoirs. Tel il demeura jusqu'à son dernier jour. Agé de quatre-vingts ans, et retiré, précisément, à Versailles, il était toujours, deux fois par semaine, le premier arrivé au Conseil des Bâtiments civils, dont il faisait alors partie. Il était assez philosophe pour ne point redouter la mort. Il l'attendait comme une « visiteuse » prévue et inévitable, et c'est avec une entière sérénité que, la veille même de son décès, il adressa à sa sœur un amical adieu en vers.

*
* *

Heurtier avait eu un moment pour élève Fontaine, élu à l'Institut la même année que Percier, de qui, pour la postérité, il est inséparable. Fromental Halévy, en son éloge de Fontaine (ce fut, par parenthèse, sa première lecture en qualité de secrétaire perpétuel), a dignement parlé de l'amitié « célèbre » de ces deux artistes. Nous ne pouvons, en résumant leur carrière, songer à les séparer, puisque tous leurs travaux, au reste, furent exécutés en commun, et, dans cette collaboration étroite, il serait illusoire et impossible de prétendre discerner ce qui appartient à l'un plutôt qu'à l'autre.

Halévy, dans la lecture à laquelle nous venons de faire allusion, a d'ailleurs remarqué à bon droit que, « riches de mérites opposés », ils apparaissaient « aussi divers qu'ils étaient unis ». Il ajoute que « l'esprit ardent, vif, pratique, de Fontaine, logé à l'aise dans un corps infatigable, servait de complément à l'esprit rêveur de Percier, enfermé dans une enveloppe débile ». Nous aurons amplement recours à ce travail d'Halévy, d'autant plus intéressant que, pour le composer, l'auteur a pu consulter à loisir les espèces de mémoires, fort longs et fort détaillés, écrits par Fontaine dans sa vieillesse, commencés par lui à soixante dix-huit ans, terminés le jour anniversaire de sa quatre-vingt-deuxième année (avec un supplément de cinq ans postérieur), et où, en racontant son histoire, il retrace en

même temps, dans la plupart des cas, celle de son collaborateur.

Fontaine était, de deux ans, l'aîné de Percier. Sa première éducation avait été toute pratique. Son grand-père, d'abord architecte, s'était bientôt confiné dans cette partie du métier qui concerne la conduite des eaux et la décoration des jardins. Son père, quelque temps aussi architecte, devint ensuite un plombier fort occupé. Le jeune Fontaine, après avoir passé par le collège de sa ville natale, Pontoise, fut associé aux travaux paternels : il coopéra de ses mains à la pose des conduites en fer ou en plomb, à la maçonnerie des aqueducs, en même temps qu'auprès du contremaître, Jean Peuchaud, dont il a sauvé le nom de l'oubli, il examinait la comptabilité des ateliers. Cette application botanique, qui, par plus d'un côté, lui fut sans doute plus tard profitable (il assumait en effet, plus que Percier, les soins du « constructeur » proprement dit), ne l'empêchait point d'étudier avec l'architecte qui présidait à toute cette besogne, de recevoir ses conseils, de copier ses dessins.

Quant à Percier, son père, après avoir servi dans le Colonel-Dragons, avait obtenu par l'entremise de sa femme, couturière de la Reine, l'emploi de concierge du Pont-Tournant, aux Tuileries — ce Pont-Tournant par lequel, lors d'une des « journées » du début de la Révolution, pénétra au galop dans le jardin la cavalerie du prince de Lambesc. Percier enfant s'initia à l'art en recevant les leçons d'un dessinateur allemand qui faisait de petites images de soldats, et qui rendait avec la plus attentive

minutie les revers et les boutonnières, ainsi que les brandebourgs et les galons dont alors les uniformes étaient superbement chamarrés. Quelques critiques ont pensé que c'était peut-être l'influence de ce premier maître qui avait communiqué à Percier ce goût consciencieux du fini par lequel se distinguèrent plus tard ses beaux dessins.

Ce fut dans l'atelier de Peyre jeune, inspecteur des bâtiments du Roi, et dont l'école d'architecture était en ce temps-là fameuse, que se rencontrèrent les deux jeunes gens, destinés à être bientôt unis par les liens de l'amitié la plus tendre et la plus fidèle. En 1785, Fontaine obtint le second Grand Prix sur cette donnée : *un Projet pour la sépulture des rois et des princes de la famille royale.* Il a lui-même décrit son projet, et cette description est trop caractéristique du goût alors régnant pour que nous ne la reproduisions pas ici. « J'avais imaginé, dit-il, de placer sur le sommet de la montagne de Montmartre l'édifice demandé. Après avoir indiqué par des étages de portiques différents au-dessus les uns des autres les rangs qui distinguaient les sépultures des souverains, celles des princes, et celles des grands, je consacrais, dans un ordre méthodique et dans une disposition régulière, le reste de la montagne, jusqu'au boulevard extérieur, à la sépulture des habitants de la capitale. J'avais, dans le dessin de ma façade générale, supposé l'effet d'un coup de tonnerre qui éclairait le sommet de la pyramide circulaire, sur laquelle on voyait, au centre d'un cercle de coursiers lancés au galop, la statue

du Destin, qui portait sur le monde, la faux à la main, la mort dans toutes les directions. »

Les condisciples de Fontaine, qui eussent souhaité pour lui le premier prix, firent, lors de la proclamation des résultats, une manifestation tumultueuse. Il craignit que ce scandale n'eût impressionné les juges d'une façon défavorable, et renonça à concourir l'année suivante.

Ce fut précisément celle où Percier remporta la récompense suprême, « pour un projet de Jardin des Plantes qu'il avait ingénieusement placé sur la colline de Chaillot ».

La conséquence de ce succès était le départ pour Rome. Quant à Fontaine, il s'y était rendu à ses frais, d'une manière d'ailleurs particulièrement économique, en compagnie du sculpteur Michallon, de l'architecte Dufour, et non sans quelques incidents rappelant assez bien *le Roman comique*. Grâce à la protection de Heurtier, la pension lui fut, peu après, accordée par M. de Breteuil, et, à l'Académie, placée sous la direction de Lagrenée, la liaison des deux camarades, par la vie en commun, put devenir beaucoup plus intime. Ils se tracèrent, immédiatement, un plan d'études, qui embrassait tout ensemble la Rome des Césars et celle de la Renaissance. « Dès le grand matin, dit Fontaine, nous allions chaque jour explorer, dessiner, mesurer tous les édifices.... Nous rentrions ensuite chacun chez nous pour mettre au net les fruits de la récolte de chaque jour. » Les dessins et les études exécutés alors par les deux solitaires (que leurs compagnons avaient surnommé *les Étrusques*) leur servirent par la suite pour la publication

de leurs magnifiques ouvrages sur les *Palais et Maisons de Rome* et sur les *Maisons de plaisance de l'Italie*.

De retour à Paris, Fontaine et Percier habitèrent ensemble « quelques chambres à peu près nues à un troisième étage de la rue Montmartre ». Un des premiers travaux qui contribuèrent à augmenter et à étendre leur renommée fut celui auquel ils se livrèrent dans la décoration théâtrale. A la Comédie-Française, alors établie à l'Odéon, ils avaient fourni les cinq décors de la *Lucrèce* d'Arnault (on remarqua surtout celui qui représentait la chambre à coucher de l'héroïne). C'était le premier essai peut-être d'une mise en scène vraiment historique; cette tentative fit sensation dans le monde des artistes. — Sur ces entrefaites, la place de directeur des décorations de l'Opéra ayant été abandonnée par Pâris, sa succession fut offerte à Percier — qui la partagea avec Fontaine — par Célerier, lui-même architecte, et en ce moment chargé de l'administration de l'Opéra. Signalons, dans ce que produisirent en cette occasion les deux amis, le camp des Horaces, pour l'œuvre du compositeur romain Porta. Le ballet avait, à cette époque, une importance capitale. Percier et Fontaine composèrent avec succès la décoration de plusieurs de ces sortes d'ouvrages, *Télémaque*, *le Jugement de Pâris*, *Psyché*. A un moment donné, Célerier ayant dû abandonner sa situation, fut remplacé par un comité qui exerça pendant plusieurs années les attributions directoriales. Fontaine et Percier en firent partie, et, selon l'observation d'Halévy, se trouvèrent ainsi, du moins pour leur quote-part, au

nombre de ceux qui ont présidé aux destinées de l'Académie Nationale.

Mis rapidement à la mode, déjà fort recherchés, Percier et Fontaine se firent avantageusement apprécier dans la restauration de beaucoup d'anciennes et riches habitations, auxquelles leurs propriétaires voulaient rendre, dans la paix et l'opulence qui succédaient aux troubles de la période précédente, tout ce qu'elles avaient eu jadis d'élégance et de splendeur. Conformément à leurs études et aux idées alors en vogue, ils firent prévaloir le goût grec et romain, déployant d'ailleurs une parfaite entente de toutes les parties de leur art, étendant leur sollicitude jusqu'aux meubles, aux bronzes, aux cristaux. On sait, à cet égard, quelle a été l'influence de leur *Recueil de décorations intérieures pour l'ameublement*. Fontaine, en particulier, depuis longtemps, s'intéressait à ces questions. Il avait, antérieurement, travaillé notamment pour les fabricants de papiers peints et d'étoffes de soie, et, durant un séjour à Londres (non exempt d'aventures un peu romanesques), avait réalisé des ornementations diverses, des bordures de tapisseries, et jusqu'à des dessus de tabatières.

Une circonstance heureuse, dans la carrière de Percier et Fontaine, fut la sympathie que, de bonne heure, en partie grâce à un favorable hasard, leur témoigna Bonaparte, suprême dispensateur des grands travaux et des vastes entreprises. Ils avaient, rue Chantereine, « déployé toutes les séductions de leur talent » dans l'hôtel de M. de Chauvelin, ancien ambassadeur de France en Angleterre. La

maison voisine appartenait au « Général », déjà consul, et, depuis peu, habitant du Luxembourg. Un jour Isabey, occupé à faire le portrait de Mme Bonaparte, vint dire à Percier et à Fontaine qu'elle avait vu la demeure de M. de Chauvelin, en avait été charmée, et leur demandait des projets pour La Malmaison. David, peu après, les présenta à Bonaparte, qui leur fit bon accueil, les retint longtemps, alla, accompagné de Murat, visiter avec eux, au Louvre (dont Dufourny, comme nous l'avons vu plus haut, était conservateur), parmi les caisses non ouvertes, quelques-unes des statues rapportées d'Italie d'après les stipulations du traité de Tolentino : le Laocoon, la Vénus, l'Apollon. Il ne tarda pas à leur prodiguer les commandes. Ils satisfirent particulièrement le consul par les conseils qu'ils donnèrent, dans une commission que présidait le général César Berthier, relativement à une grande fête nationale et pour la translation aux Invalides des drapeaux pris sur l'ennemi. — Dans la suite, ils ne cessèrent d'imaginer, pour les solennités de l'Empire, des décorations belles et brillantes, d'une conception souvent neuve et hardie, d'une inspiration toujours artistique.

A La Malmaison aussi ils s'employèrent de façon à contenter pleinement le premier consul et sa femme, qui venaient y passer tous les « décadis », et avaient lieu à chaque nouveau voyage de louer le goût, la capacité, le zèle que déployaient les deux architectes. Ils avaient eu, pour leurs débuts, la main heureuse. Ayant entendu Bonaparte se plaindre de la fâcheuse distribution d'une partie de l'habi-

tation, ils firent si bien que, peu de jours après, des chambres obscures, étroites, incommodes, avaient disparu et fait place à une bibliothèque spacieuse, déjà garnie de livres, — et de livres, grâce à eux, « si bien choisis, si conformes aux goûts du maître, que celui-ci, ravi, passa quatre heures dans cette bibliothèque improvisée ».

Il exista bientôt une sorte d'intimité entre les deux artistes et Bonaparte, qui s'entretenait volontiers et très fréquemment avec eux. Nous voyons dans le *Journal intime* de Cuvillier-Fleury que, beaucoup plus tard, pendant un séjour de la famille d'Orléans au château de Randan, l'invité le plus en vue fut « l'architecte Fontaine, racontant ses nombreuses conversations avec Napoléon ».

Le poste d'architecte des Tuileries fut dévolu à Percier et Fontaine, à la suite de la destitution du titulaire de cette fonction, Lecomte, pour un propos qui fut rapporté au premier consul par son valet de chambre. Lecomte, comme on lui reprochait le peu de solidité des réparations récemment effectuées au palais, avait dans sa réponse donné à entendre que cela « durerait toujours bien autant que le régime en vigueur ». Cette impertinence lui fit perdre sa place.

En possession d'une faveur complète, Percier et Fontaine travaillèrent tour à tour, non seulement aux Tuileries, mais à Saint-Cloud, à Compiègne, à Versailles, à Fontainebleau. A propos de ce qu'ils firent à Fontainebleau, à Compiègne, à Saint-Cloud, un historien de l'architecture, tout en signalant dans leur manière une certaine froideur, a reconnu

qu'elle était « classique » et ne manquait point de grandeur, surtout à cause d'une rare « pureté de formes ». On les a, selon nous, caractérisés plus justement encore, en disant que, « dessinateurs précis, corrects et pleins d'élégance », ils avaient « fait dans leur art une révolution analogue à celle que David avait opérée dans la peinture », et en remarquant que « c'est de leur école que sont sortis la plupart des architectes qui se sont distingués dans la première moitié du siècle ». On a vanté leurs « heureuses trouvailles », et l' « homogénéité » du style, que, grâce à un vif sentiment de l'harmonie, ils avaient constitué par la réunion d'éléments généralement empruntés à l'antiquité.

Percier et Fontaine dégagèrent les abords des Tuileries. Au Louvre, ils construisirent le grand escalier du Musée, et furent les auteurs de la façade nord, s'étendant du pavillon de Rohan au pavillon Marsan. C'est cette partie qui, fort endommagée par les incendies de la Commune, a été restaurée par Lefuel, avec infiniment de tact et d'habileté.

Tout le monde s'est trouvé d'accord pour admirer ce qui demeure le bijou de leur œuvre architecturale, ce « charmant arc de triomphe », a écrit tout récemment M. Fernand Bournon, du Carrousel, inspiré d'ailleurs de l'arc romain de Septime Sévère, et qui, par ses proportions parfaites, par la grâce de son ensemble, est de nature à satisfaire le sentiment esthétique le plus exigeant.

Pendant les vingt dernières années de sa vie, Percier, libre de toutes fonctions, demeura toujours, pour sa propre satisfaction personnelle, un travailleur assidu. Il relisait

Vasari, ainsi que les historiens et les poètes de l'Italie; le goût de cette littérature lui était, comme tant d'autres choses, commun avec Fontaine, particulièrement versé, lui aussi, dans les lettres italiennes. Percier était resté un adorateur de l'Italie. Grand habitué de l'Opéra-Buffa, — des Bouffons comme disaient les héroïnes de Balzac, — il allait fréquemment, nous conte un de ses biographes, « rue Gît-le-Cœur, afin de retrouver dans le jargon, le costume et les physionomies des voiturins, comme un écho et un aspect grotesque de l'Italie », cette terre qu'il rêvait constamment de revoir. Le roi lui avait maintenu son logement au Louvre, un étroit entresol sur la cour, où l'on accédait par un petit escalier provisoire *pareil à une échelle de moulin à vent.* « Cet homme qui avait décoré les palais de l'Empire, fourni à l'Europe les modèles des ameublements les plus somptueux, n'avait pas de papier sur les murs de sa chambre. » Il se contentait d'un modeste mobilier de noyer, et l'on ne voyait de rideaux ni à son lit ni à ses fenêtres.

Quant à Fontaine, vers le même temps, toujours laborieux, et levé dès cinq heures du matin, il venait « à six heures achever sa journée dans la retraite qu'il s'était choisie, au sein de la famille qu'il avait adoptée. C'était une demeure agréable, presque luxueuse, entourée de vastes jardins, ornée de beaucoup de tableaux ». Fontaine aimait spécialement la peinture, et il avait été, notons-le en passant, le premier acquéreur de la *Psyché* de Gérard, qui appartint ensuite au général Rapp. Il aurait souhaité que Percier partageât

sa « philosophique retraite ». Mais la demeure en question était assez tristement située dans le voisinage immédiat du Père-Lachaise.... Faible et maladif, Percier ne se souciait point, selon la spirituelle remarque d'Halévy, de « faire d'avance l'inévitable voyage ».

*
* *

Ce fut tout à fait à la fin de la période comprise dans le présent chapitre, en 1815, que Rondelet — alors âgé de soixante-douze ans — vint siéger à côté des architectes dont nous venons de raconter brièvement la vie. A l'âge avancé qu'il avait atteint, Rondelet était encore plein d'activité comme professeur, comme écrivain didactique, mais sa grande œuvre — l'achèvement de Sainte-Geneviève — remontait déjà assez loin. Dans la pratique comme dans la théorie, il fut surtout un savant, initié à tous les secrets de l'art, et capable, dans la construction proprement dite, dans l'exécution des plans les plus hardis et les plus difficiles, de réussir complètement, grâce à l'ingéniosité des moyens techniques qu'il excellait à imaginer.

Sainte-Geneviève, nul ne l'ignore, avait été commencée par Soufflot. Ses confrères avaient élevé des doutes sur la possibilité matérielle d'ériger l'audacieuse coupole que comportait son projet. Déjà en rapports avec Rondelet, et ayant été sans doute à même d'apprécier tout le mérite de cet esprit méthodique et réfléchi, Soufflot le chargea de répondre à ses critiques, et notamment à Pierre Patte, auteur d'un

opuscule consacré à cette question. Rondelet rédigea un mémoire remarquable par la rigueur des déductions, la vigueur d'une argumentation bien menée. Très satisfait, Soufflot ne tarda pas à se l'attacher en qualité d'inspecteur des travaux. Il prit bientôt, dans cette place, une très grande importance.

Il nous faudrait entrer dans des détails spéciaux pour faire mesurer toute l'étendue des services qu'il rendit. Au point où en était alors arrivé le monument, on se trouvait en présence d'énormes difficultés pour le placement des chapiteaux des grandes colonnes du frontispice, pour la confection de leurs plates-bandes, pour la construction des voûtes de l'intérieur du péristyle. Grâce aux moyens suggérés par Rondelet, — qui se montrait en cela plus avisé et plus prudent que Soufflot lui-même, — on triompha de ces obstacles, jugés un instant insurmontables. Rondelet, à l'aide d'un modèle, prouva la valeur de son système, et c'est par lui que ce travail colossal put être accompli dans des conditions rassurantes de stabilité.

Il était devenu constructeur en chef de l'édifice au moment où Soufflot mourut, et il dut inventer les combinaisons nécessaires pour l'achèvement, regardé par quelques-uns comme impraticable, de la colonnade du dôme et de la coupole. Son expérience et son habileté se révélèrent dans la conception du vaste échafaudage, d'une superficie de sept cent cinquatre-quatre toises et d'une hauteur de cent quatre-vingt-quatre pieds, qu'il fallut édifier pour mener à bien cette besogne. C'est aussi d'après ses dessins que l'on

fabriqua les quatre grues servant à soulever les pierres : « Elles sont, disait un rapport contemporain, de la portée la plus hardie, et l'on ne croit pas que la puissance de la mécanique, en ce genre, soit jamais poussée plus loin. » On ajoutait que Rondelet était « le premier qui, dans le fait, avait eu l'honneur d'ériger une coupole de deux cents pieds, à trois voûtes en pierres de taille, inscrites l'une dans l'autre, et d'une solidité permettant à son œuvre la plus longue durée ».

Louis XVI avait tenu à se faire présenter Rondelet à la suite de son invention d'un « cadran géographique ou nouveau planisphère, approuvé par l'Académie des sciences ». Le roi lui commanda un cadran de ce genre, en marbre, construit sur l'horizon de Versailles. Rondelet reçut d'autres marques de la bienveillance royale. En 1783 il put, aux frais de l'État, entreprendre un voyage en Italie, avec une recommandation particulière, signée du souverain, pour tous les ambassadeurs accrédités auprès des divers gouvernements de la Péninsule. Ce fut l'origine d'une correspondance en quelque sorte officielle, entre l'architecte et le surintendant des bâtiments, le comte d'Angivilliers, correspondance du plus vif intérêt, et roulant sur les points principaux de la construction antique et moderne.

Rondelet avait été dans sa jeunesse, à Lyon, l'élève des Jésuites, qui lui avaient fort bien appris le latin, — connaissance qu'il ne cessa de cultiver, et dont il se servit pour traduire le traité de Frontin sur les aqueducs de Rome.

Au sortir du collège, il s'était livré avec passion à l'étude des mathématiques, et c'est ce qui explique qu'il put se montrer, dans sa carrière, ingénieur expert et plein de ressources. Fils d'un entrepreneur de maçonnerie, il avait joué tout enfant avec des moellons et des briques, construisant dès lors de petits « châteaux », et habile déjà, comme il aimait à le rappeler dans sa vieillesse, à résoudre les menus problèmes qui se présentaient à lui, — notamment en ce qui concernait la couverture de ces bâtisses élémentaires.

A partir de 1806, Rondelet professa, à l'école des Beaux-Arts, la stéréotomie, et « par ses leçons donna une extension nouvelle à la théorie pratique de cette importante partie de l'art de bâtir ». Il était spécialement préoccupé de ce qui se rapporte à la solidité des constructions, trouvant ce genre d'études en général trop négligé. Il avait proposé la création d'un service régulier chargé de surveiller sous ce rapport tous les ouvrages publics. Il a considérablement écrit. Son *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir* ne comprend pas moins de cinq volumes in-quarto. Nous aurions voulu citer au moins quelques lignes de celui de ses ouvrages qui offre un intérêt de l'ordre le plus accessible, sa dissertation *Sur l'architecture considérée généralement*, mais ce travail sûrement *imprimé*, et distribué, croyons-nous, chez l'auteur, n'a pas été sans doute positivement *publié*, ni *déposé*: la Bibliothèque Nationale n'en possède aucun exemplaire. Il en faut dire autant du mémoire, qui donne une idée de la diversité de ses curiosités

et de ses connaissances, *Sur la marine des anciens*, où il cherche à démontrer la possibilité des navires à quatre rangs de rames.

C'est par écrit, sous forme de brochure, qu'il avait donné une sorte de consultation sur la réédification de la coupole de la Halle aux blés, construite par Molinos et Legrand, et détruite dans un incendie. Le travail fut exécuté par Bellanger, mais sous le contrôle de Rondelet, qui, d'esprit très ouvert et non rebelle aux nouveautés, s'associa ainsi à l'une des premières applications que l'on ait à signaler de la construction en fer.

* * *

Nous venons de voir que Rondelet, traducteur de Frontin, s'était intéressé à la question des aqueducs de Rome. Ce même sujet avait, durant son séjour à l'Académie de France, fixé l'attention de Fontaine, et il avait, sur ce point déterminé, entrepris un grand travail, en collaboration avec un de ses camarades, Bonnard, le dernier architecte dont nous ayons présentement à nous occuper.

Le projet, d'ailleurs, n'aboutit pas. Bonnard, que de brillants succès scolaires avaient conduit jusqu'au Grand Prix, ne put achever son séjour, comme pensionnaire, en Italie. Il fut, en effet, invité à revenir par son maître, Renard, auquel on avait confié les grandes réparations du palais des Tuileries, longtemps inhabité, et qui allait devenir, bien contre leur gré, la résidence de Louis XVI et de

sa cour. Renard, surchargé de besogne, désirait avoir le concours de son ancien élève.

Logé au bureau des bâtiments, sur la place du Carrousel, Bonnard vit de près les indescriptibles scènes qui furent comme le prélude de la journée du 10 août. Il passa bientôt après en Angleterre, mais il n'y demeura pas longtemps, et, de retour en France, chercha momentanément une ressource dans le dessin et la gravure. Quand la tranquillité, complètement rétablie, fit espérer des jours plus prospères, il « quitta la pointe et l'eau-forte » pour « reprendre la règle et le compas, instruments de son art favori ». Très peu de temps après, il réussit fort dans la construction d'une maison de plaisance, au-dessus de Saint-Germain-en-Laye, au milieu d'un terrain couvert de belles plantations. Ce fut à la même date qu'il fit la connaissance d'une jeune veuve, ruinée par la Révolution, et avec laquelle il se maria. Cette union lui procura de belles relations; il eut bientôt une brillante clientèle, recrutée dans les classes les plus distinguées de la société.

Son maître Renard était l'architecte du Ministère des Relations extérieures. A sa mort, la place vacante fut attribuée à Bonnard. On songeait précisément à élever un nouveau palais pour ce ministère. Bonnard fit un projet, qui fut soumis à l'examen des membres du Conseil des Bâtiments civils. Chacun d'eux demanda quelque changement. Bonnard accepta les corrections proposées, et fit un nouveau plan qui les réunissait toutes. « On aurait cru, dit le narrateur de cette anecdote, qu'étant l'œuvre de tous

les juges, ce projet obtiendrait le suffrage de chacun. Il n'en fut rien. L'œuvre de chacun fut rejetée par tous. » La conclusion fut que l'on adopta, à l'unanimité, le plan antérieur aux corrections, et tel que tout d'abord l'avait conçu l'artiste.

Au reste, le manque de fonds s'opposa, pendant de longues années, à l'achèvement de cet édifice, sur la destination duquel on ne tarda point à hésiter, et qui, finalement, terminé, après la disparition de Bonnard, par son élève Lacornée, est devenu le Conseil d'État.

Bonnard avait eu le malheur de perdre la compagne à laquelle il était tendrement attaché. Mais, à la réserve de cette cruelle épreuve, ses dernières années furent douces, à cause des nombreux témoignages d'amitié et d'estime qu'il recueillait dans la société très choisie où il vivait. On appréciait cet homme exemplaire, modeste et bon, probe jusqu'au scrupule, non moins correct dans les devoirs mondains que dans ses obligations professionnelles. A l'Institut, il était l'objet des égards et des prévenances de tous, et l'on y garda longtemps le souvenir de la compétence et de la courtoisie qu'il apportait dans les discussions académiques.

IV

GRAVEURS : Bervic (1756-1822). — Dumarest (1750-1806). Jeuffroy (1749-1826). — Duvivier (1730-1819).

Sans trop nous appesantir sur des faits exposés d'une façon pleinement satisfaisante par le comte Delaborde et par M. de Franqueville, nous avons, dans notre introduction, dit un mot des dispositions nouvelles qui, en 1803, modifièrent la constitution de l'Institut. Une de ces modifications, en ce qui regarde la classe des Beaux-Arts, consista dans la création d'une section de Gravure, composée de trois membres. Les trois premiers titulaires furent : un graveur en taille-douce, Bervic; un graveur en médailles, Dumarest, et un graveur en pierres fines, Jeuffroy. C'est à ce propos qu'un peu plus tard, dans un discours adressé à l'Empereur, Joachim Le Breton pouvait lui dire : « Les trois genres de Gravure ont été élevés par vous au rang et aux honneurs des autres arts ».

Le Breton tenait ce langage en présence du Conseil d'État, et Napoléon, en lui repondant, après avoir évoqué le souvenir, alors obligatoire, d'Athènes et de Rome, après avoir fait allusion à l'Italie de la Renaissance, après avoir

déclaré qu'il souhaitait de voir les artistes français effacer la gloire d'Athènes, de Rome et de Florence, avait ajouté qu'il comptait, pour l'accomplissement de ce vœu, sur l'Institut, à la députation duquel il disait : « *C'est à vous* à réaliser de si belles espérances ».

Il se trouvait que cette députation de l'Institut avait précisément à sa tête le premier des graveurs dont nous avons maintenant à traiter, Bervic. Il prononça lui-même, en cette occasion, une allocution dont nous citerons ce passage assez bien venu : « Quand l'Europe considérera ce que les sciences, les lettres et les beaux-arts ont produit chez nous depuis 1789, elle dira que la France est en tout la première nation; et si l'époque orageuse de la Révolution pouvait rappeler que les Français, terribles pour leurs ennemis, le furent aussi pour eux-mêmes, l'Europe contemporaine dirait, comme la postérité, qu'ils eurent le malheur d'éprouver l'effet de passions violentes, nées de circonstances inouïes, mais qu'alors même la France méritait encore l'estime due aux grands talents dans tous les genres. »

Relativement à la place que Bervic, en tant que graveur, est digne d'occuper dans l'histoire de son art, il existe un document officiel caractérisant son rôle exactement, et non sans bonheur. Nous voulons parler des considérants qui précédaient l'ordonnance royale par laquelle, sous la Restauration, il fut nommé chevalier de la Légion d'honneur. On constatait, dans ce dispositif, que « la gravure en taille douce portée jadis, en France, à un degré de perfection

qu'aucune nation n'avait pu atteindre, avait pris ensuite une marche rétrograde, jusqu'à l'époque où la supériorité des ouvrages du sieur Bervic avait favorisé le développement des talents, honneur de l'époque présente ».

Ces lignes ne donnent point une idée exagérée des mérites de Bervic, auquel les critiques spéciaux ont reconnu « un burin brillant », la vigueur, l'harmonie, en signalant « la grande variété de *travaux* » dont témoignent ses principaux ouvrages. Au sujet de son *Enlèvement de Déjanire*, d'après le célèbre tableau de Guido Reni, au Louvre, on a pu dire que cette estampe est « universellement regardée comme une des plus belles que le siècle dernier ait vues paraître en France ». On ne saurait citer, a-t-on encore écrit, « aucune planche où la gravure ait mieux rivalisé avec la peinture, pour l'effet général et le ton de chaque objet, pour la couleur lumineuse, la finesse et la légèreté des teintes, la pureté des formes, le rendu des chairs, le piquant des détails, la vivacité du travail des étoffes ». On n'a pas loué en termes moins énergiques sa gravure du groupe antique de Laocoon, son *Éducation d'Achille*, d'après Regnault (ouvrage dont il est question dans notre premier chapitre), à propos de laquelle on fit remarquer que ce tableau avait dû à cette belle traduction par le burin une grande partie de sa réputation.

Un autre ouvrage connu, de Bervic, est son portrait de Louis XVI, en pied, avec le manteau royal, d'après la toile de Callet. Là encore, en vantant « la légèreté de la touche, la franchise du procédé, le ton doux et brillant de

la planche, » on a mis en relief « le talent avec lequel le graveur a su varier ses *travaux*, ce qui est indispensable, continuait le critique auquel nous empruntons ces lignes, pour caractériser les accessoires très multipliés de ce genre de portrait, tels que les velours, les étoffes de soie, les broderies en or, les dentelles d'argent et de lin, les plumes ».

Cette gravure de Louis XVI a d'ailleurs une histoire. A l'époque révolutionnaire, on lacéra beaucoup d'épreuves. Bervic lui-même, par appréhension des perquisitions que l'on pouvait faire chez lui, brisa la planche. Mais les morceaux subsistèrent. Plus tard on trouva un moyen de les rassembler, et de tirer de nouveaux exemplaires.

Bervic, dont le véritable nom était Balvay, était né dans un milieu « qui n'avait rien d'artistique ». Il étudia la peinture chez Le Prince; mais ses parents, regardant le métier de peintre comme trop peu sûr, lui refusèrent, finalement, la permission de s'y livrer; le jeune homme s'obstinant, ils « transigèrent », et autorisèrent la gravure, qu'ils considéraient, à tort ou à raison, comme plus facilement lucrative. Il devint alors l'élève de Georges Wille, né à Kœnigsberg, un des bons graveurs de l'époque, et qui, au milieu de la décadence de cet art, avait conservé une méthode pure, une pratique soignée. Bervic arriva au succès en reproduisant des peintures de Lépicié (notamment *le Repos*) et de quelques autres ; ces premières œuvres obtinrent une grande vogue. Elles témoignent d'une véritable habileté, mais, ne sont pas exemptes de quelque

vulgarité, et demeurent fort au-dessous des ouvrages du genre plus relevé vers lequel il se tourna depuis. Du reste, quand il fut devenu professeur, il n'hésita pas à critiquer ses productions anciennes, et à mettre ses élèves en garde contre ce qu'il était arrivé à ne tenir que pour de brillants défauts, c'est-à-dire l'ostentation de la dextérité, la prédominance du moyen matériel sur la forme même, l'excessif assouplissement de la *manœuvre*, au préjudice du sentiment, du dessin et du style.

La carrière de Bervic fut assez limitée, parce que ses yeux, s'affaiblissant, lui interdirent le travail minutieux et délicat qu'exigeait l'exercice de son art. Il eut, dans la force de l'âge, le regret de laisser inachevée la planche qu'il avait commencée d'après *le Testament d'Eudamidas*.

*
* *

L'Institut ne posséda que pendant trois ans parmi ses membres Dumarest, nommé, comme nous l'avons vu plus haut, en même temps que Bervic, en 1803, et mort, à cinquante-six ans, dès 1806. Ses contemporains se formaient de lui l'idée la plus avantageuse, et le mettaient même au-dessus de Dupré, l'auteur des belles médailles et monnaies de la période révolutionnaire. A lui comme à Dupré l'on reconnaissait « cette science du statuaire que l'on doit retrouver dans l'art du graveur en médailles », et on le félicitait d'avoir, lui aussi, « cherché dans les études classiques la vraie base du talent ».

Cette éducation classique, Rambert Dumarest, d'abord humble praticien, simple ouvrier, avait eu le mérite de l'acquérir tout seul. Ayant passé par l'école de ciselure d'armurerie de Saint-Etienne, il fut employé à la manufacture d'armes de la même ville. En ciselant des gardes d'épées et des platines d'armes à feu il parvint à une rare habileté technique. Venu ensuite à Paris, il travailla pour les orfèvres et les bijoutiers. Ce fut alors qu'il prit sur son labeur le temps nécessaire pour suivre les leçons de l'Académie. Toutes ses soirées étaient consacrées à l'étude. Ayant vu quelques-uns de ses ouvrages, un Anglais, Boulton, connu en Europe par la belle manufacture d'armes qu'il avait créée à Soho, près de Birmingham, résolut de s'attacher un artisan de cette valeur, et l'emmena avec lui en Grande-Bretagne. De retour en France, à l'époque de la Révolution, il obtint le prix au concours ouvert pour les médailles de Jean-Jacques Rousseau et de Brutus. Dès lors il fut placé très haut dans l'estime des connaisseurs ; on l'envisagea « comme devant contribuer à relever un art précieux, porté en France à un degré très avancé de perfection sous Louis XIII et Louis XIV par Varin, Guillaume Dupré, Mauger, etc ».

On a qualifié d'œuvres hors ligne sa médaille de Voltaire et celle de Poussin; de cette dernière il fit une variante, de moindre module, mais peut être plus réussie encore, et dont, après sa mort, la Classe des Beaux-Arts acheta le coin, afin d'en consacrer les épreuves à ses grands-prix annuels.

Il fut aussi l'auteur de la médaille de l'Institut, qui porte la figure de Minerve, étudiée d'après la belle Minerve du Musée du Louvre. De même pour le Conservatoire : sur un modèle de Lemot, il avait, cette fois, représenté un *Apollon* en pied. Quant à sa médaille de l'École de médecine, ce ne devait être qu'un simple jeton de présence, avec l'image d'Esculape; mais les exemplaires devinrent rapidement très rares, à cause de l'empressement des amateurs à se procurer cette pièce, et aussi par suite de l'accident survenu aux coins qui furent foulés sous le balancier.

On peut voir, dans un des volumes du *Trésor de Numismatique et de Glyptique*, de Lenormant, la reproduction de l'œuvre peut-être la mieux conçue et la mieux traitée de Dumarest. Il s'agit de sa médaille pour la Paix d'Amiens. Les confrères du graveur ne furent pas les seuls à l'apprécier : elle obtint également les suffrages des sculpteurs. La face offre la tête laurée, tournée à gauche, de *Napoléon Bonaparte, premier consul*, selon la teneur de l'inscription circulaire. Au revers, Bonaparte, sous les traits de Mars, tient d'une main une statue de la Victoire, et de l'autre une branche d'olivier qu'il tend à l'Angleterre, assise à terre, le bras droit appuyé sur un lion. En exergue, la date. Composition et exécution, ici, sont mâles et sobres, du plus grand goût, du meilleur style.

*
* *

En complétant par Romain-Vincent Jeuffroy, en 1803, l'effectif de la section des graveurs, on avait voulu que la gravure en pierres fines, art, comme le disait Millin, « alors à peu près éteint en France », eût du moins un représentant à l'Institut. Malgré l'incontestable mérite de Jeuffroy, il est aujourd'hui fort oublié, et, parmi les encyclopédies les plus détaillées et les plus complètes, il en est où son nom même ne figure pas. Nous avons pu néanmoins, non sans quelques recherches passablement laborieuses, réunir des éléments qui suffisent pour résumer son existence et apprécier équitablement ses travaux.

Il était né à Rouen, et il est question de lui dans *le Guide du Bibliographe normand*, de Frère, et dans la *Biographie normande*, de Théodore Lebreton (qu'on ne doit pas confondre avec Le Breton, le secrétaire perpétuel). En ce dernier répertoire, pourtant assez étendu, on ne trouve au reste sur Jeuffroy que des indications très sommaires. Nous y apprenons qu'il étudia le dessin à l'école de sa ville natale, et qu'en 1764 l'Académie locale des Sciences, Belles-Lettres et Arts lui décerna un prix extraordinaire de dessin d'après la bosse.

Selon une autre source, Jeuffroy, né de parents sans fortune, avait donné tout jeune une preuve de ses aptitudes spéciales. Il avait en effet, avant d'avoir eu aucun maître, imité une petite pierre gravée qui était tombée par hasard

entre ses mains; avec une ingéniosité précoce dont l'histoire artistique a relevé quelques autres exemples, il avait fabriqué lui-même un tour et les autres outils nécessaires.

Il put aller en Italie, et, à Rome, fut en relations avec Pichler. A l'article *Glyptique* de son *Dictionnaire des Beaux-Arts*, Millin a appelé celui-ci « un des plus grands artistes modernes ». Né dans le Tyrol, et fils d'un graveur lui-même en possession de quelque notoriété, Pichler est généralement compté parmi les maîtres italiens, parce que c'est en Italie qu'il a vécu, qu'il a « pris le goût et les leçons de son art, et qu'il a exécuté ses chefs-d'œuvre », que l'on a comparés aux plus beaux vestiges de l'antiquité. Jeuffroy, au reste, n'eut pas lieu de se féliciter beaucoup de ses rapports avec lui. Pichler lui faisait graver de petites pierres, qu'il lui payait fort bon marché, et qu'il vendait très cher, en les faisant, grâce à l'autorité qu'on lui reconnaissait, passer pour des antiques.

On a dit avec raison que « la gravure sur pierres fines et la gravure en médailles, qui forment deux branches d'un même art, sont les dépositaires les plus durables de l'histoire, et méritent à ce titre d'être perfectionnées autant qu'il est possible », et que « c'est d'après ces monuments surtout que l'arrière-postérité juge du degré d'avancement des arts du dessin chez une nation ». En conformité de ces idées, le gouvernement fit venir de Rome à Paris Jeuffroy, déjà connu, et lui confia la direction de l'école des graveurs sur pierres établie à l'Institution des Sourds-Muets. Les contemporains les plus difficiles l'ont qualifié

d'« artiste fort habile », et plus récemment M. Babelon, dans la savante *Introduction* de son *Catalogue des Camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale*, lui a reconnu un « réel talent ».

En parlant, dans une des précédentes sections du présent chapitre, de Vivant Denon, nous avons eu l'occasion de mentionner un ministre de France à Naples, M. de Clermont d'Amboise. Il y a, au Cabinet des Médailles, des objets provenant de la confiscation opérée, pendant la Terreur, chez lui, *chez le nommé Clermont d'Amboise, rue Montolon* (*sic*), selon les termes du procès-verbal originaire. Une de ces pièces est une œuvre de Jeuffroy. Cette sardoine à deux couches, translucide et noirâtre, représente une Bacchante, en buste, de profil, à gauche, la tête ceinte d'une couronne de lierre, les cheveux retombant sur le cou. Dans le champ à droite, la signature de l'artiste : *Jeuffroy*.

Le Cabinet des Médailles possède aussi de lui une agate-onyx à deux couches : Bonaparte en buste, de profil, à droite, avec l'habit de Premier Consul, orné de broderies. Devant le visage, en creux : *Bonaparte*. Sur la tranche du bras, la signature de l'artiste : *Jeuffroy*, 1801. — Un autre numéro intéressant figure dans la même collection. C'est un portrait du chimiste Fourcroy. Le camée forme le médaillon central d'un bracelet à cordelettes tissées avec les cheveux du célèbre savant. Ce bijou est un legs de sa veuve, la comtesse de Fourcroy.

Enfin, indépendamment de ces camées, on peut, dans le

catalogue de Chabouillet, trouver la désignation de six intailles dues à Jeuffroy.

Il fut également l'auteur de quelques médailles, la *Vénus de Médicis*, la *Prison du Temple*, celle où il a réuni les effigies des trois consuls, etc.

En somme, il réussissait surtout soit dans le portrait (Mirabeau, Dancarville, le premier Dauphin, fils de Louis XVI, Mme Cosway, Mme Regnault de Saint-Jean-d'Angély), soit dans les sujets mythologiques (*Jupiter*, *Amour voguant sur son carquois*, *Méduse*, gravée en creux sur une améthyste, *Bacchus dans un char*). Parfois il réunissait les deux genres, comme le jour où il représenta *Madame d'Éprémenil en Minerve*.

Dans ses *Introductions* (*sic*) *à l'étude de l'archéologie des pierres gravées et des médailles*, Millin, l'année même où Jeuffroy mourut, en 1826, le signale comme « retiré à Saint-Germain-en-Laye ». La *Biographie normande* nous apprend que ce n'est pas à Saint-Germain-en-Laye même, mais, dans le voisinage, au Bas-Prunay, que cet artiste termina sa carrière.

*
* *

Même avec son nombre exigu de trois membres, la section de gravure, nous l'avons dit, ne resta pas longtemps complète. Quand il fallut, en 1806, pourvoir au remplacement de Dumarest, on eut l'idée, pour lui succéder, de choisir Duvivier, parvenu alors à sa soixante-

seizième année, et qui, depuis 1793, vivait dans une sorte de demi-retraite.

Il était né au Louvre, où son père, graveur du Roi, avait, selon l'usage, un logement. Ce fut au collège Mazarin, — dans le local même où il devait rentrer comme membre de l'Institut! — qu'il fit des études excellentes, comprenant les humanités et la philosophie. Il y réussit d'une façon brillante. Il avait pour condisciples Anquetil-Duperron, avec lequel il se lia d'amitié, et Lacaille, auprès duquel il prit le goût de l'astronomie. Fréquemment, en sa compagnie, il passait la nuit entière dans le petit observatoire du collège Mazarin. Ces veilles finirent même par le rendre malade.

Ce fut en désobéissant à l'ordre formel de son père, qui avait pour lui d'autres visées, qu'il étudia la gravure. Réduit à se cacher pour se livrer à son goût favori, il eut, là encore, recours au travail nocturne. D'abord grondé, puis menacé, il finit par être mis à la porte. Mais, s'étant réfugié chez sa sœur, mariée au célèbre graveur en taille-douce, Tardieu, il put suivre librement sa vocation.

Nous le retrouvons, à trente ans, à Rome; les impressions qu'il y reçut exercèrent ultérieurement sur son art beaucoup d'influence. C'est ce qu'a indiqué, très justement, Quatremère, qui a consacré à Duvivier des pages particulièrement remarquables. Il y montre qu'il est, pour le médailleur, « une instruction spéciale, qui ne saurait guère sortir de Rome.... L'exécution des médailles considérées comme étrangères au système monétaire, continue-t-il,

est sans doute une pratique des temps modernes. Il est certain que les Grecs, qui, sur leurs monnaies, nous ont transmis les plus parfaits modèles de l'imitation réduite en petit, ne connurent point l'usage d'en faire des monuments historiques. Ce sont les Romains qui, sans avoir fait précisément des médailles (selon l'acception actuelle du mot), nous en ont pourtant donné l'exemple, sur la monnaie qu'ils frappèrent, en s'emparant de ses types, pour y écrire leur histoire. Le style de cette sorte de langue allégorique, ils l'empruntèrent à l'art et au système des bas-reliefs dont ils ornaient les monuments de leur gloire. Voilà pourquoi l'artiste qui prétend aujourd'hui marcher sur leurs traces ne saurait trop étudier, d'après les originaux que Rome renferme, ce style énergique et concis de composition, et ce système de grandeur idéale qui, sur les petits espaces, savent reproduire les formes, les proportions et la majesté des figures les plus colossales ».

Que de passages encore, dans cette magistrale étude de Quatremère, mériteraient d'être cités, par exemple lorsqu'il caractérise « l'erreur de certaines écoles modernes en ce genre, croyant que le type d'une médaille doit ressembler à une peinture réduite en miniature », et quand il établit que grâce à une « abréviation savante », par « la noblesse des formes, la grandeur du style, l'énergie du caractère, » l'art de la médaille a pour but de faire voir « non la partie insignifiante d'un tout, mais le tout clairement signifié par ce qui n'en est que la partie ».

Duvivier eut l'heureuse chance de paraître à une époque

où la manière, alors appelée *moderne*, cédait le pas à la manière *antique*, à l'adoption de laquelle il avait été prédisposé par ses sérieux travaux en Italie.

Ayant recueilli la place de son père, il fit, sur la fin du règne de Louis XV, un assez grand nombre de médailles, et il eut l'occasion d'y retracer plusieurs des monuments et des travaux de ce règne : entre autres l'École militaire avec le portrait du roi Louis XV, son fondateur, et, en pendant, celui de Henri IV, avec le portail de la cathédrale d'Orléans, rebâti par ce souverain, et terminé à une date plus voisine.

Duvivier à qui l'on pouvait affirmer sans flatterie, en lui appliquant une remarque que nous avons déjà rencontrée sous la plume de Le Breton, que, « la destinée des médailles étant de survivre à tous les autres monuments, les édifices depuis longtemps détruits et oubliés reparaîtraient sur ses types et dans toute leur intégrité », Duvivier, disons-nous, fut admis en 1774 à l'Académie Royale de peinture et de sculpture, et cette société lui fit l'honneur de prendre pour son sceau précisément son « morceau de réception », une médaille présentant d'un côté le portrait de Louis XVI, et, de l'autre, une figure allégorique symbolisant cette association elle-même.

La fécondité de l'artiste, dans cette période, fut extrême. Les événements importants l'occupèrent presque tous : le mariage de Louis XVI, son couronnement, la naissance des princes, les fêtes dont elles furent l'objet, la création de la Caisse d'Escompte, la guerre d'Amérique, l'inaugu-

ration du canal de la Saône, celle du môle et des cônes de Cherbourg. En même temps il produisait une multitude de jetons pour toutes sortes de corporations. Son habileté d'exécution était extrême, et « il possédait à un degré supérieur l'art de tailler l'acier ».

Duvivier devait, en 1793, se démettre de ses fonctions de graveur général des monnaies. Une de ses dernières médailles « officielles » fut celle qu'il consacra, en 1789, à l' « Entrée de Louis XVI à Paris ».

Depuis, il se confina presque exclusivement dans le portrait, fit des médailles de Washington, de l'abbé Barthélemy, de Necker, de Bailly, de quelques autres encore, infiniment moins célèbres, ou même tout à fait ignorés, conformément à ce que l'on a appelé « cet abus récent de la gravure, qui fait jouir de l'immortalité du bronze des hommes inconnus, même de leur vivant ».

V

COMÉDIEN ET COMPOSITEUR : Grand-Mesnil (1737-1816). Monsigny (1729-1817).

Dans la section de « Musique et Déclamation », devenue, à partir de 1803 (comme nous l'avons noté en notre introduction), par la prescription de ne plus élire aucun comédien, la section de « Musique » tout court, nous n'avons, pour les années auxquelles se réfère le présent chapitre, que deux noms nouveaux à relever : celui de Monsigny, auquel, à quatre-vingt-quatre ans, on dévolut la succession de Grétry ; et celui de Grand-Mesnil, qui avait été choisi à la place de Préville, quand cet artiste (comme il était arrivé pour Adrien Pâris) dut, en quittant la capitale, se contenter désormais de la qualité d' « associé non résidant ».

Grand-Mesnil se trouve, par le fait, être le dernier acteur qui ait été élu à l'Institut. Sa naissance ne semblait pas le prédestiner au théâtre. Issu d'un père chirurgien, et assez connu par un traité de l'art du dentiste, il commença par être avocat au Parlement de Paris. Il y plaida quelques

causes, et, entre autres, une sorte de « cause célèbre », au moins dans le genre gai. Nous voulons parler du procès de Ramponeau. Voltaire, dans une de ses *Facéties*, s'est occupé de cette affaire, qu'il expose d'une façon fort piquante : « Ramponeau, dit-il, cabaretier de la Courtille, vendait de très mauvais vin à très bon marché. La canaille y courait en foule ; cette affluence extraordinaire excita la curiosité des oisifs de la bonne compagnie. Ramponeau devint célèbre. Il avait la complaisance de se laisser voir chez lui aux grandes dames et aux seigneurs que la curiosité y attirait. Gaudon, entrepreneur de spectacles, s'imagina qu'il ferait fortune s'il pouvait montrer Ramponeau sur son théâtre ; le marché se conclut : mais Ramponeau, s'apercevant qu'il lui était désavantageux, refusa de tenir ses engagements. » Il y eut procès, et ce fut Grand-Mesnil qui, contre Gaudon, soutint les intérêts de l' « honnête cabaretier ». Il fit, dans son plaidoyer, preuve de verve et d'esprit!

Bien lancé, ayant de la fortune, nommé, peu après, conseiller de l'Amirauté, Grand-Mesnil voyait s'ouvrir toute grande devant lui la carrière de la magistrature. Mais cette profession ne tarda pas à lui inspirer une espèce de dégoût. Des contrariétés qu'il éprouva du côté de sa famille et l'imprudence avec laquelle il s'était prononcé contre le « Parlement Maupeou » le déterminèrent à quitter la France. A la vive surprise de beaucoup de gens, il alla, suivi de sa femme, s'engager au théâtre de Bruxelles, où il demeura plusieurs années. Depuis longtemps, il

croyait se sentir une vocation pour la comédie. On s'est demandé si sa parenté, d'ailleurs assez lointaine, avec un acteur de quelque mérite, Duchemin, n'avait pas pu contribuer à le jeter dans ces idées nouvelles.

Il joua ensuite avec succès à Bordeaux, puis à Marseille. Il excellait dans les rôles de valet. Sa réputation s'était étendue, et il finit par recevoir un ordre de début à Paris. Mais il avait alors déjà cinquante-trois ans, et il crut sage de renoncer aux « valets », qui pouvaient exiger de la jeunesse, pour prendre les personnages à « manteau ».

Ce fut en 1790 qu'il parut à la Comédie-Française. Arnolphe, Francalleu (de *la Métromanie*), le Commandeur (du *Père de famille*) furent ses premiers rôles, où il fut très goûté, ainsi que, quelque temps après, dans l'Orgon de *Tartuffe* et le Sganarelle de *l'Ecole des Maris*.

Malgré sa réussite, il était mécontent et se plaignait de demeurer un peu en sous-ordre. Il n'avait, en somme, été engagé que pour doubler Desessarts, fort aimé du public, et qui usait rigoureusement de tous les avantages de sa position pour reléguer le plus souvent possible le nouveau venu dans un rang secondaire.

Aussi fut-ce avec empressement que Grand-Mesnil saisit l'occasion de passer, comme chef d'emploi, au second Théâtre-Français, celui de la rue Richelieu, — le « Théâtre de la République ».

Avec ses camarades de ce second théâtre, il se joignit, en 1798, à ceux des anciens comédiens français qui venaient de s'établir dans la salle Feydeau. En 1799, « il fut compris

dans la réunion complète et définitive du Théâtre-Français, dont il resta sociétaire jusqu'au 1er avril 1811 ». Ajoutons que, sous l'Empire, il enseigna la déclamation au Conservatoire.

L'impression des contemporains fut qu'il était arrivé à ne point avoir d'égal dans la spécialité où il s'était renfermé. On louait son intelligence parfaite, sa chaleur; on admirait la pantomime sobrement expressive de ce grand homme maigre, dont le regard, « sous des sourcils noirs et mobiles », pétillait de vivacité et d'esprit. Il obtint des triomphes dans le Géronte du *Dissipateur*, dans Chrysale, et surtout dans *l'Avare*. Jamais, disait-on, ce dernier rôle n'avait pu être plus magistralement tenu. A ce propos, des bruits de coulisses, ne reposant au reste sur aucun fondement sérieux, représentaient l'acteur comme si sévèrement économe que, « pour bien jouer un rôle d'avare, il n'avait pas besoin de se contrefaire ».

Il avait, tout jeune, à vingt-deux ans, écrit le livret d'un opéra-comique en un acte : *le Savetier joyeux*. Cet ouvrage est devenu introuvable. Il est mentionné dans le catalogue de la bibliothèque de Soleinne. Mais Beuchot, qui possédait un exemplaire imprimé de cette petite pièce, a fait remarquer en 1816, dans le *Journal de la Librairie*, qu'il n'en était question ni dans les *Annales typographiques*, ni dans l'*Histoire de l'Opéra-Comique*, ni dans le *Journal* de Collé, ni dans la *Correspondance* de Grimm, ni dans le catalogue de la Bibliothèque de La Vallière.

Lorsque Grand-Mesnil prit sa retraite, il put, grâce à ses revenus assez considérables, et que grossissaient ses pensions, mener une vie large et facile dans la terre patrimoniale, située au village de Bure, près de Versailles, dont il portait le nom. Mais l'invasion de 1815, en amenant jusque dans sa maison « les soldats de toutes les nations européennes », lui causa une commotion qui détermina bientôt une fièvre nerveuse à laquelle il succomba peu de temps après. Il fut enterré dans le domaine dont il était propriétaire.

C'est sans doute à ses origines, à ses habitudes initiales, ainsi qu'à la fréquentation des brillantes sociétés où il n'avait pas cessé d'être admis, qu'il devait les façons d'homme du monde accompli, la correction de mœurs, la rare aménité de manières, que l'on se plaisait à lui reconnaître unanimement, et qui l'avaient fait particulièrement apprécier dans les milieux académiques.

*
* *

« Le musicien le plus chantant!... Le musicien qui chante d'instinct! » C'est en ces termes que Grétry définissait Monsigny, — auquel il devait peut-être quelque reconnaissance. En effet, Sedaine, qui, après avoir entendu une œuvre de ce dernier, *le Cadi dupé*, s'était écrié : « Voilà mon homme! », et s'était empressé de faire sa connaissance pour devenir son collaborateur, lui avait offert le livret de *Richard Cœur-de-Lion*, que Monsigny lui rendit,

en lui indiquant, comme désigné pour le traiter, Grétry, — redevable ainsi à son confrère du meilleur et du plus varié de ses poèmes.

L'instinct ! disait Grétry. A cet instinct, chez Monsigny, ne se joignait presque aucune science. Un jésuite, au collège, lui avait enseigné à jouer un peu de violon, instrument sur lequel il acquit finalement une certaine habileté, et dont il se servait toujours pour composer. Il reçut de plus quelques leçons de musique d'un carillonneur. Mais cette éducation technique était si sommaire que, dans la suite, quand il se mit à écrire de la musique, il hésitait dans le calcul de la valeur des notes. Il travailla alors cinq mois avec un contrebassiste de l'Opéra, Gianetti. Même après ce complément, on devine ce que pouvait être son acquis.

Lui-même, pendant longtemps, ne se considéra que comme un amateur. S'il se résolut à signer ses ouvrages, ce fut par crainte qu'on ne défigurât son nom sous la forme italianisée de *Moncini*, ainsi que commençaient à le faire les gens « bien informés » lorsqu'il était question de ses œuvres, d'abord anonymes.

Dépourvu de savoir, Monsigny ne se laissait aller du moins, sous ce rapport, à aucune illusion. Quand on l'eut nommé à l'une des places d'inspecteur des études du Conservatoire, devenue vacante par la mort de Piccinni, au sortir d'une assemblée où, en vue de la publication de méthodes et de traités en quelque sorte officiels, on avait discuté des questions théoriques, il voit Sarrette et lui

dit : « Mon ami, pourquoi donc m'avez-vous placé là ? Il faut être plus savant que je ne le suis pour un pareil emploi, qu'un autre occuperait beaucoup mieux. » Et, par conscience, il se démit.

Sa grande force, comme musicien, résidait en sa sensibilité exquise et véhémente. Dans la vieillesse du maître, Choron écrivait : « Il faut que cette sensibilité ait été bien vive pour qu'il en ait autant conservé à l'âge de quatre-vingt-deux ans. Dernièrement, en nous expliquant la manière dont il avait voulu rendre la situation de Louise (du *Déserteur*), quand elle revient par degrés de son évanouissement, et que ses paroles étouffées sont coupées par des traits d'orchestre, il versa des larmes, et tomba lui-même dans l'accablement qu'il dépeignait de la façon la plus expressive. »

Monsigny était né, à Fauquemberg, près de Saint-Omer, d'une famille noble, originaire de Sardaigne. Ses ancêtres, au commencement du seizième siècle, avaient résidé aux Pays-Bas, où ils possédaient des domaines considérables. Mais cette fortune avait disparu. Après la mort de son père, obligé de chercher une position lucrative, il obtint un poste avantageux dans les bureaux de la comptabilité du clergé. Ensuite il remplit la charge de maître d'hôtel du duc d'Orléans, fonction assimilée à celles des gentilshommes de la maison du prince. Homme de famille, il se préoccupa du sort des siens, et réussit à faire d'un de ses frères un capitaine au régiment de Beauce et un chevalier de Saint-Louis.

Ce fut au Théâtre de la Foire qu'il débuta, en 1759, par *les Aveux indiscrets*, bientôt suivis du *Maître en droit*, du *Cadi dupé*, etc. Depuis il donna à l'Opéra *Aline, reine de Golconde*, et à l'Opéra-Comique *le Roi et le Fermier*, *Rose et Colas*, *la Belle Arsène*. Dans tous ces ouvrages, principalement ceux de la seconde série, il y a une fraîcheur d'imagination, une finesse et une naïveté de sentiment, un bonheur de l'invention mélodique, souvent originale et touchante, qui, en dépit d'une mise en œuvre très primitive, rendent ces productions hautement caractéristiques et significatives dans l'histoire de l'art. *Le Déserteur* et la dernière œuvre du compositeur, *Félix ou l'Enfant trouvé*, excitèrent au degré le plus élevé l'enthousiasme des contemporains. Dans *Félix*, on ne se lassait point d'admirer le quintette : *Finissez donc, Monsieur le militaire*, l'air charmant : *Qu'on se batte, qu'on se déchire*, et surtout le trio : *Nous travaillerons, nous vous nourrirons*, point culminant de la partition, et à propos duquel on prononçait couramment les mots de « génie » et d'« inspiration sublime ». Monsigny a expliqué lui-même à l'un de ses amis comment il composa cette page, au retour d'une partie de chasse, dans un petit salon qu'embaumait l'arome des jasmins grimpant le long des fenêtres, et en considérant un tableau de Greuze, *la Bénédiction du père de famille*.

La Révolution fit perdre à Monsigny sa place. Il tomba dans la gêne, et n'en fut tiré que par une rente que lui « décernèrent » gracieusement les sociétaires du théâtre qu'il avait enrichi. Quelque temps après, le gouvernement lui accorda un subside annuel de deux mille francs. Plus

tard, Napoléon, étonné d'apprendre qu'il vivait encore, et intéressé à lui par l'adroite recommandation de Daru, éleva cette pension à six mille francs.

Monsigny termina paisiblement son existence dans une petite maison du faubourg Saint-Martin. Il fut enterré à Saint-Laurent, à peu de distance, dit Denon-Baron, de l'endroit où l'on voyait encore les vestiges du Théâtre de la Foire, témoin, cinquante ans auparavant, de ses premiers succès.

Son répertoire avait été quelque peu délaissé pendant l'époque révolutionnaire, où, comme le remarquait Grétry, l'on ne voulait que « de la musique à coups de canon ». Mais ensuite il obtint, en partie à cause du talent qu'y déployait Elleviou, un renouveau de faveur et de vogue. Hédouin, que nous avons déjà cité à propos de Gossec, a raconté, dans un livre publié chez Heugel, en 1856, quelles ovations on prodigua à Monsigny, en 1811, lors de sa réception à la Société des Enfants d'Apollon, « aussi utile que célèbre », ajoute-t-il, et dont firent partie Rousseau, Gluck, Piccinni, Sacchini, Grétry, Cherubini, Méhul. On exécuta, dans cette circonstance, le fameux trio de *Félix*. Les interprètes étaient Nourrit, Chénard et Mme Branchu, qui, après l'achèvement du morceau, posa une couronne de lauriers sur les cheveux blancs du « vénérable vieillard », assistant ainsi, au milieu des témoignages de l'admiration et du respect, à ce que le narrateur appelle les « jeux d'Euterpe ».

Quand il mourut, des poètes du temps lui consacrèrent

des vers. L'auteur d'un de ces hommages plus ou moins lyriques, La Chabeaussière, s'écriait :

> Il n'est plus, l'Amphion que la Postérité
> Nommera du bon goût le modèle et l'apôtre !

Une particularité, au sujet de Monsigny, mérite d'être notée : il n'avait fait pour entrer à l'Institut, aucune visite, aucune démarche. Ce fut d'une manière toute spontanée que le choix de la classe des Beaux-Arts se porta sur lui.

VI

HISTORIENS ET THÉORICIENS DES BEAUX-ARTS : CASTELLAN (1772-1838), — THIBAULT (1757-1826).

Nous renvoyons à notre Préface, et, pour les détails, aux livres de MM. Delaborde et de Franqueville, en ce qui concerne la section d'*Histoire et Théorie des Beaux-Arts*, dans laquelle, lors de sa création, en 1815, on comprit Visconti, Denon, Grand-Mesnil, sur lesquels nous n'avons pas à revenir, et à qui furent adjoints deux membres nouveaux : Castellan et Thibault.

Par son mariage, en 1804, avec l'une des filles de Peyre, et par sa situation de correspondant de l'Institut, Castellan appartenait déjà, dans une certaine mesure, au monde académique. « Peintre-écrivain », l'a défini M. Delaborde. Il convient toutefois de spécifier qu'il a plus d'importance comme écrivain que comme peintre. A ce dernier point de vue il avait dès son enfance senti s'affirmer ses aptitudes. Son père, caissier des États du Languedoc, était hostile à cette vocation, s'opposait à ce qu'il apprît le dessin, et allait même jusqu'à lui refuser des crayons. Le jeune Castellan y

suppléait tant bien que mal à l'aide « de mèches de bougies ». Ce fut un riche amateur, ami de Vernet, de Vien, de Vincent, M. de Joubert, trésorier des États, qui, ayant eu l'occasion de faire venir à Paris le père, qu'accompagnait le fils, prit le parti de celui-ci, et obtint qu'on le fit entrer dans l'atelier de Valenciennes.

Très ingénieux, Castellan, d'après le témoignage d'un biographe, « a fait beaucoup d'essais et de découvertes sur divers procédés, dont le but était de remédier à plusieurs inconvénients de la peinture à l'huile. D'après ses indications, un de ses amis, un peintre célèbre, Taunay, avait adopté complètement la peinture sur des toiles préparées à la cire.... Les tableaux ainsi exécutés n'ont pas changé; ils n'éprouvent aucune dégradation et sont faciles à nettoyer. »

En littérature, Castellan appartient à l'ordre des polygraphes. Un de ses ouvrages, *les Mœurs des Ottomans*, est deux fois cité dans la correspondance de Byron, qui écrit : « Je pars pour visiter Constantinople, et j'emporte mon petit Castellan avec moi », et ailleurs : « N'allez pas en Turquie sans avoir Castellan dans votre poche ».

Son œuvre la plus intéressante est un écrit posthume, ses *Études sur le château de Fontainebleau*, ville où il passa ses dernières années. Il y a dans ce livre une rare portée de vues, et l'auteur s'y montre sensiblement en avance sur les idées de son temps. C'est une espèce de plaidoyer en faveur de l'art français, injustement sacrifié à l'art italien, lors de la Renaissance. Ce volume est d'un érudit, et tout, jusqu'aux épigraphes, la plupart empruntées au Tasse et à

l'Arioste, y dénote de grandes lectures et un fin sentimen littéraire. Dans son *Introduction*, Castellan expose fort bien sa thèse : « J'ai été, dit-il, enthousiaste de l'Italie; j'ai cru que les talents ne pouvaient mûrir que sous l'influence de son beau ciel, que tout nous venait du Midi, et que les Italiens étaient seuls nos modèles et nos maîtres. Néanmoins, en étudiant avec plus de soin et de maturité l'histoire et les monuments de notre pays, je me suis convaincu de mon erreur et de mon injustice envers la France. J'ai reconnu que si les Italiens nous ont aidés à sortir de l'ignorance, ils ont été bien secondés par l'intelligence naturelle de nos artistes; ces derniers, peu appréciés et faiblement encouragés de leur temps, privés de la part de gloire qui leur semblait acquise par leurs travaux, ont produit cependant des chefs-d'œuvre que, par une fatalité singulière, on a trop souvent attribués à leurs adroits et heureux compétiteurs. C'est en partie pour les venger que j'ai entrepris cet ouvrage, et sans m'éloigner de ma retraite solitaire, j'ai trouvé, en considérant le château de Fontainebleau comme l'un des types de la Renaissance des arts au seizième siècle, des exemples frappants de l'injuste incurie de nos historiens envers nos propres artistes, et des preuves convaincantes de leurs talents, qui peuvent être mis en balance avec ceux des maîtres italiens, s'ils ne les surpassent quelquefois. »

Il n'y a pas moins de sagacité dans les pages où, après avoir énuméré les châteaux de Blois, Madrid, Chambord, Chenonceaux, comme « les types du véritable goût fran-

çais », il s'élève contre le système erroné qui « a voulu transporter dans un climat bien différent les toits plats, les loges et les colonnades ouvertes d'Italie », et dans celles où, parlant d'une des parties du château de Fontainebleau, il montre « le goût français imprégné pour ainsi dire d'une légère teinte gothique qui lui sied assez bien et lui donne le piquant de l'originalité ».

Dans ces passages, auxquels on en pourrait joindre beaucoup d'autres, Castellan fait preuve d'un discernement peu ordinaire ; il témoigne de la qualité pénétrante de son esprit, et, par ces aperçus alors si nouveaux et depuis généralement admis, il est digne, dans la série des critiques et des historiens de l'art, d'être rangé parmi les précurseurs.

* * *

Ce que nous disions à propos de Jeuffroy, nous pourrions le répéter au sujet de Thibault, lui aussi omis dans beaucoup d'encyclopédies et de dictionnaires, et, dans ceux qui ne l'ont pas exclu de leur nomenclature, réduit à des notices de quelques lignes. Nous avons réussi à grouper, relativement à lui, un certain nombre de faits et de textes, de nature à donner une idée avantageuse de cet homme distingué de plus d'une manière. Grâce aux indications précises de Quérard, nous avons retrouvé le discours que Vaudoyer prononça sur la tombe de Thibault. Faisons remarquer en passant que c'est par erreur qu'un

des rares biographes de l'artiste a parlé d'une « notice nécrologique » insérée sur son compte dans le *Moniteur* du 1er juillet 1826. Nous avons vérifié dans la collection du journal, et nous avons constaté que la « nécrologie » en question n'est que la reproduction de la courte harangue de Vaudoyer.

Celui-ci, dans son allocution, d'un style ferme et précis, a fort convenablement rendu hommage aux différents mérites de Thibault, qui s'occupa surtout d'architecture, mais qui fut aussi un bon peintre de paysages (ses tableaux ont été un moment recherchés dans les ventes), un professeur éminent, un archéologue érudit (comme en témoigne la partie historique de son traité de perspective), et qui dut sans doute à cette variété de talents et de connaissances le choix qu'on fit de lui pour la section d'Histoire et Théorie. Vaudoyer le définit un « élève de la nature », échappant à « ces règles routinières si douces pour la médiocrité », et très rebelle à l'adoption du « beau conventionnel ». Il rappelle que, dans les concours académiques, Thibault « fit époque ». Il vante d'ailleurs sa modestie, grâce à laquelle il était « seul à ignorer qu'il avait du mérite », son caractère étranger à l'ambition et à l'intrigue, son goût de retraite qui le portait, ajoute-t-il en langage de la Restauration, à « s'éloigner du torrent des dissipations et des plaisirs », la vie tranquille et laborieuse que ce célibataire studieux menait en compagnie d'« une belle-sœur et d'une nièce chéries ».

M. Bellier de la Chavignerie a signalé qu'il existe au

Musée de Lille un portrait de Thibault dessiné par Boilly père. Il parle de « l'immense activité » qu'il déploya comme architecte. A cet égard, il avait passé par les ateliers de Boullée et de Pâris, et avait obtenu le prix de Rome. Attaché ensuite au prince de Conti, en qualité d'inspecteur des travaux exécutés dans la belle résidence de l'Isle-Adam, il utilisait ses loisirs à peindre les sites ravissants étalés devant ses regards. Souvent aussi, il donnait en petit de jolies vues à la plume, reproduisant les points les plus remarquables du domaine, et dont on faisait des dessus de boîtes que le prince se plaisait à montrer aux « gens de sa cour ». Un des élèves de Thibault, Chapuis, assure que ces œuvres délicates ressemblaient parfois aux charmants ouvrages d'Israël Sylvestre, et il raconte à cette occasion que Thibault devint un collectionneur passionné d'estampes, recherchant avec persévérance les « beaux états » des gravures, précisément de Sylvestre, ainsi que de Leclerc et de Callot.

Ce fut pour Mme Murat, bientôt destinée à devenir la reine de Naples, que, de concert avec Barthélemi Vignon, il décora les intérieurs de l'Elysée et du théâtre de Neuilly. Ensuite, l'impératrice Joséphine lui confia le soin d'embellir les jardins de la Malmaison, et, encore avec Vignon, il construisit, dans le parc de cette habitation, une serre chaude et quelques autres édifices d'agrément. Enfin le roi Louis, qui l'appréciait fort, l'emmena en Hollande, et lui fit rétablir le palais d'Amsterdam, le château de Loo, et d'autres bâtiments royaux.

Nommé à la chaire de perspective à l'École des Beaux-Arts, il eut la satisfaction de voir son cours suivi non seulement par des jeunes gens, mais encore par des artistes connus, architectes ou peintres. C'est de cet enseignement qu'est sorti le grand Traité dont nous avons parlé ci-dessus. Faisons observer que la plupart de ceux qui l'ont mentionné ont négligé de dire que cet ouvrage est une publication posthume. Thibault avait préparé le livre, mais il hésitait à l'éditer, « parce que, jugeant tous ses travaux avec une excessive sévérité, il leur accordait peu de valeur, et les regardait comme très éloignés de la perfection idéale vers laquelle tendaient tous ses désirs ». Ainsi s'exprime le prospectus de 1827 dont la Bibliothèque Nationale a conservé un exemplaire. Ce fut Chapuis, nommé un peu plus haut, qui, après l'avoir mis au point, fit imprimer le volume du maître, précédé d'une épigraphe empruntée à Delille, et relative à la perspective,

> Qui, pour les mieux charmer, en impose à nos yeux.

Nous indiquerons aux curieux le chapitre qui, dans ce livre, a trait à la décoration théâtrale. C'est un art auquel Thibault s'était intéressé pratiquement. Il avait fourni des dessins de décors à divers théâtres, notamment ceux de *Zoraïme et Zulnar* à l'Opéra-Comique.

VII

SECRÉTAIRE PERPÉTUEL : Le Breton (1760-1819)

Aux secrétaires temporaires dont, jusque-là, on s'était contenté, la réorganisation de 1803 avait substitué, pour chaque classe, un secrétaire perpétuel. Le premier auquel les membres de la classe des Beaux-Arts confièrent cette fonction délicate fut Joachim Le Breton, dont le nom s'est déjà fréquemment rencontré sous notre plume.

Fils d'un maréchal ferrant, et destiné à la profession de son père, il n'avait reçu tout d'abord qu'une éducation assez médiocre. Mais il se révéla comme un sujet distingué, et obtint une bourse dans un collège des Théatins. Il réussit fort en ses études; ses maîtres, frappés de ses dons heureux, et sensibles, de plus, à la douceur de son caractère, à la régularité de sa conduite, eurent l'idée de se l'attacher, en le faisant entrer dans leur congrégation. A dix-neuf ans, à titre d'essai, ils l'envoyèrent professer la rhétorique à Tulle, dans une maison de l'Ordre. Il portait alors la soutane, mais il est d'ailleurs certain qu'il ne fut point ordonné prêtre, comme on l'a un moment prétendu.

Lorsque survint la Révolution, il en adopta chaleureusement les idées, mais il ne semble pas, au reste, être l'auteur du livre anonyme, qu'on lui a attribué, publié en 1791 sous ce titre : *Accord des vrais principes de l'Église, de la morale et de la raison sur la constitution civile du clergé.*

Ce qui lui ouvrit une nouvelle carrière, ce fut son mariage avec la fille aînée de Darcet, inspecteur général de la Monnaie, en qui il trouva un protecteur dévoué et assez influent. Sous le Directoire, Le Breton remplit l'office de chef du bureau des Beaux-Arts au Ministère de l'Intérieur. Après le 18 Brumaire, il figura au Tribunat, où, au surplus il joua un rôle très effacé.

Il prit une part active à la formation du Musée Impérial. Il avait acquis rapidement les connaissances spéciales qui lui manquaient, et, dans ses relations avec les artistes, il se fit estimer par sa compétence, sa bienveillance, son attitude particulièrement encourageante à l'égard des *jeunes.*

Le Breton était homme de cœur. En 1815, la spoliation de nos collections par les étrangers le jeta dans un véritable désespoir, dont il ne sut point contenir l'expression. A propos d'un manifeste du duc de Wellington, il se laissa aller à quelques excès de paroles, en rappelant dans des termes amers et injurieux l'enlèvement des marbres du Parthénon par l'Angleterre. Le retentissement de ce scandale fut la cause principale qui le détermina à quitter la France, et à partir pour le Brésil, où le roi

Jean IV lui fit, ainsi qu'aux autres Français qui avaient pris la même résolution que lui, un accueil des plus gracieux. C'est au Brésil que Le Breton mourut, après d'inutiles efforts pour trouver, en ce pays lointain, un nouvel emploi de son activité.

Indépendamment d'un ouvrage publié à Tulle au temps de sa jeunesse, une *Logique appliquée à la Rhétorique*, son œuvre littéraire consiste en des lectures et opuscules académiques (son *Rapport*, de 1810, *sur l'état des Beaux-Arts* est le plus important de ces travaux), et en d'assez nombreux articles insérés dans la *Décade philosophique* de Ginguené. Sainte-Beuve, dans son excellente *Causerie du lundi* sur Halévy, passant en revue les secrétaires perpétuels antérieurs à ce dernier, a très exactement caractérisé les notices de Le Breton en disant qu'elles sont « simples, exactes, convenables, mais un peu sèches ». Dans leur brièveté parfois un peu indigente, elles ne manquent point de saveur, et, en 1858, dans le tome VIII de sa *Revue universelle des Arts*, Lacroix (le bibliophile Jacob) a pu reproduire, comme digne d'intérêt, une de ces notices, imprimée seulement jusque-là dans les *Mémoires* de la quatrième classe de l'Institut.

M. Delaborde a rendu justice à la conscience avec laquelle Le Breton, à l'Institut, s'acquitta de son difficile office. Il a loué la « précision remarquable » du *Rapport* mentionné un peu plus haut. Bien que, comme il le dit avec raison, l'éclat fasse défaut à ce travail, et qu'il ne puisse, littérairement, supporter la comparaison avec le

résumé parallèle de Marie-Joseph Chénier sur les productions des écrivains, on doit du moins, à son avis, lui reconnaître une « sérieuse valeur » et en tenir compte « pour étudier l'évolution opérée dans notre école à partir des dernières années du dix-huitième siècle ».

14 Mars 1901.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE. I

CHAPITRE PREMIER. — I. Peintres : Vien (1716-1809). — Vincent (1747-1816). — Regnault (1754-1829). — Taunay (1755-1830). — Van Spaendonck (1746-1822). — David (1748-1825). 1

II. Sculpteurs : Houdon (1741-1826). — Pajou (1720-1809). — Roland (1746-1816). — Julien (1731-1804). — Dejoux (1736-1816). — Moitte (1741-1810) 32

III. Architectes : Charles de Wailly (1729-1798). — Boullée (1728-1799). — Gondoin (1737-1818. — Raymond (1742-1811). — Pâris (1745-1819). — Peyre (1739-1823). 49

IV. Comédiens et compositeurs : Préville (1721-1799). — Molé (1734-1802). — Monvel (1745-1812). — Gossec (1733-1829). — Grétry (1741-1813). — Méhul (1763-1817). 65

CHAPITRE SECOND. — I. Peintres : Ménageot (1744-1816). — Gérard (1770-1837). — Girodet (1767-1824). — Gros (1771-1835). — Guérin (1774-1833). — Meynier (1768-1832). — Carle Vernet (1758-1836). — Prud'hon (1758-1823). 91

II. Sculpteurs : Chaudet (1763-1810). — Lemot (1772-1827). — Cartellier (1757-1831). — Le Comte (1737-1817) 148

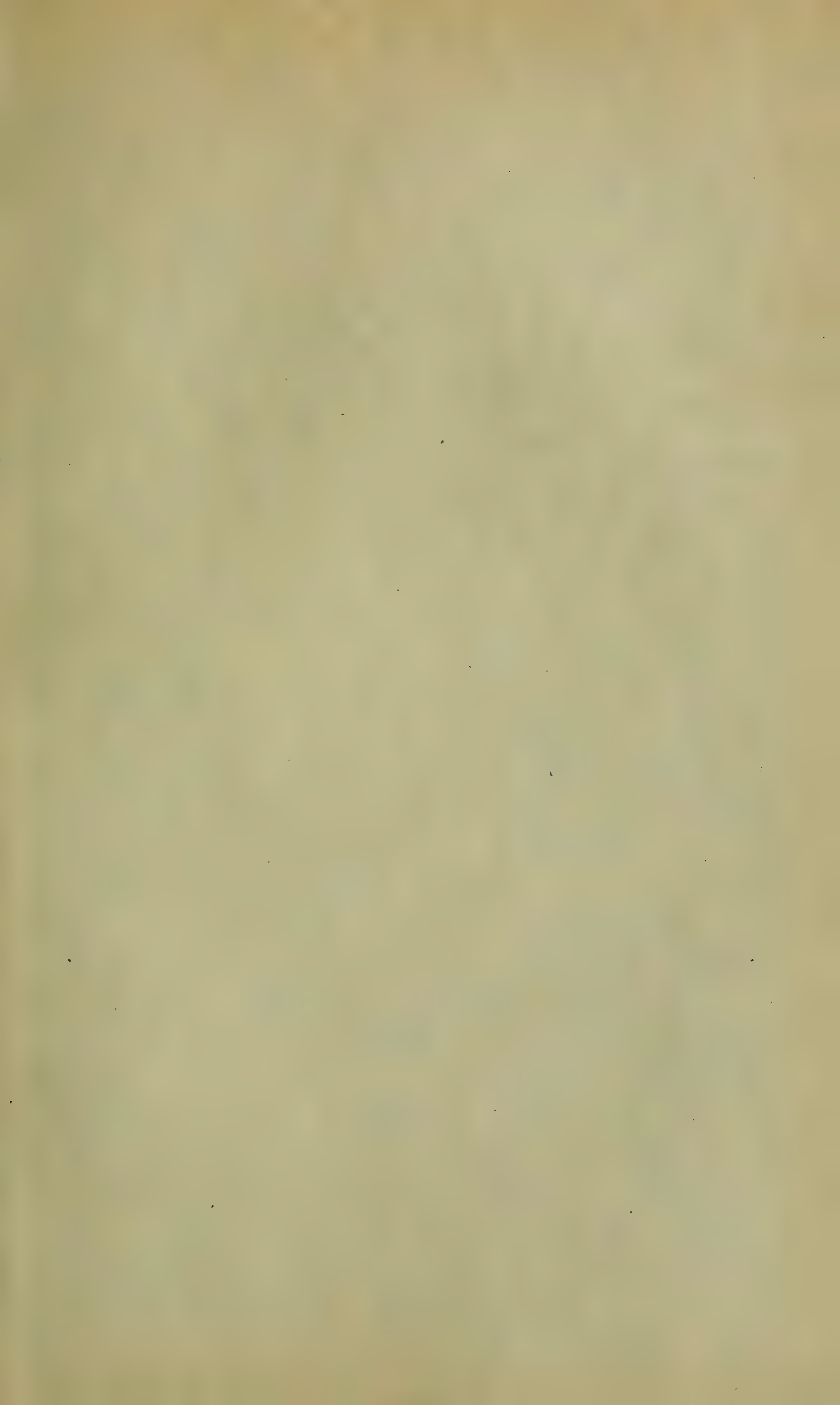
III. Architectes : Dufourny (1754-1818). — Antoine (1733-1801). — Chalgrin (1739-1811). — Heurtier (1729-1822). — Fontaine (1762-1853). — Percier (1764-1838). — Rondelet (1743-1829). — Bonnard (1765-1818) 163

IV. Graveurs : Bervic (1756-1822). — Dumarest (1750-1806). — Jeuffroy (1749-1826). — Duvivier (1730-1819). 193

V. Comédien et compositeur : Grand Mesnil (1737-1816). — Monsigny (1729-1817) 208

VI. Historiens et Theoriciens des Beaux-Arts : Castellan (1772-1838). — Thibault (1757-1826). 218

VII. Secrétaire perpétuel : Le Breton (1760-1819) . . . 225



OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

HISTOIRE DE LA MUSIQUE, publication couronnée par l'Académie des Beaux-Arts : **l'Allemagne** et **la Russie** (deux vol. in-8° ill.); **le Portugal**, **la Hongrie**, **la Bohême**, **la Suisse**, **l'Espagne**, **la Hollande** et **la Belgique** (dix vol. in-12, avec gravures). . . 27 fr.

LES GRANDS THÉATRES PARISIENS : la Comédie-Française depuis l'époque romantique, ouvrage couronné par l'Académie française ; **Soixante-sept ans à l'Opéra** ; **Soixante-neuf ans à l'Opéra-Comique** ; **le Théâtre-Lyrique de 1851 à 1870**. Quatre vol. in-4°, avec tableaux. . . . . 27 fr.

Précis de l'histoire de la musique russe. Un volume petit in-12. . . . . Épuisé

Musique russe et Musique espagnole ; **un Problème de l'histoire musicale en Espagne**. Deux broch. in-8° . . . . 2 fr.

Une Première par jour. Un vol. in-12, couronné par l'Académie française . . . . 3 fr. 50

Almanach des Spectales, publication couronnée par l'Académie française. Vingt-neuf vol. petit in-12, avec eaux-fortes de Gaucherel et Lalauze. . . . . 145 fr.

Deux Bilans musicaux. Broch. in-8° . . . . Épuisée

En collaboration avec Charles Malherbe.

Histoire de l'Opéra-Comique (la seconde salle Favart, 1840-1887). Deux vol. in-12, ill., couronnés par l'Académie des Beaux-Arts. 7 fr.

Mélanges sur Richard Wagner. Un volume in-12, avec gravures. . . . . 3 fr. 50

L'Œuvre dramatique de Richard Wagner. Un vol. in-12. Epuisé

Précis de l'histoire de l'Opéra-Comique. Un volume petit in-22. . . . . Épuisé

45 228. — Imprimerie Lahure, 9, rue de Fleurus, à Paris.





